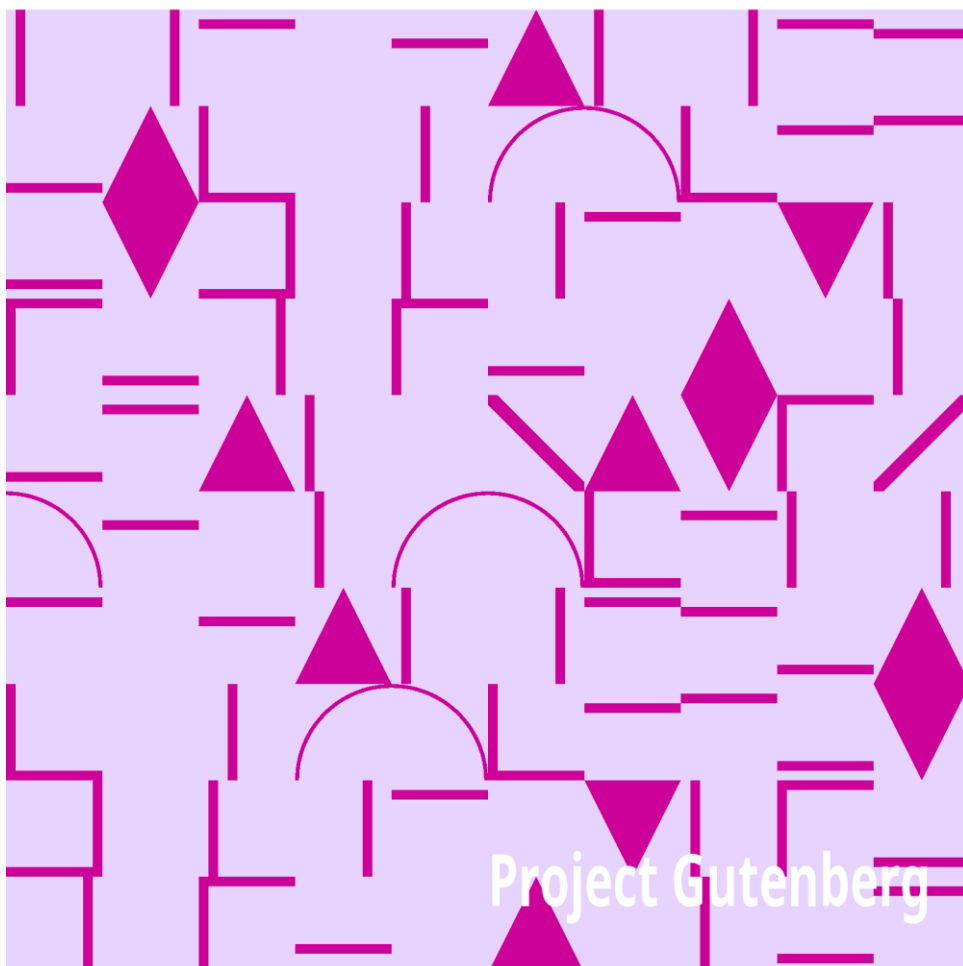


Строители соборов: История Великой масонской гильдии

Лидер Скотт

**The Cathedral Builders: The Story of a Great
Masonic Guild**

Leader Scott



Электронная книга проекта "Гутенберг" о строителях соборов: история Великой масонской гильдии

Эта электронная книга предназначена для использования любым человеком в любой точке Соединенных Штатов и большинства других частей мира бесплатно и практически без каких-либо ограничений. Вы можете скопировать его, раздать или повторно использовать в соответствии с условиями лицензии Project Gutenberg, прилагаемой к этой книге, или онлайн по адресу www.gutenberg.org. Если вы находитесь за пределами Соединенных Штатов, вам необходимо ознакомиться с законами страны, в которой вы находитесь, прежде чем использовать эту электронную книгу.

Название: Строители соборов: История Великой масонской гильдии

Автор: Лидер Скотт

Дата выхода: 11 февраля 2013 г. [Электронная книга № 42072]

Последнее обновление: 23 октября 2024 г.

Язык: Английский

Кредиты: Подготовлено Мелиссой Макдэниел и командой онлайн-корректоров по адресу <http://www.pgdp.net> (Этот файл создан на основе изображений, щедро предоставленных интернет-архивом)

*** НАЧАЛО ПРОЕКТА ЭЛЕКТРОННОЙ КНИГИ ГУТЕНБЕРГА "СТРОИТЕЛИ СОБОРА: ИСТОРИЯ ВЕЛИКОЙ МАСОНСКОЙ ГИЛЬДИИ" ***

Примечание переписчика:

Исправлены очевидные типографские ошибки. Непоследовательная орфография и расстановка переносов в оригинальном документе сохранены.

В тексте отсутствует привязка к [сноске 11](#). Ее расположение приблизительное.

Ссылка на церковь Хексэм на странице [157](#) - возможная опечатка.

Запятая в римской цифре на странице [204](#) - возможная опечатка.

Schmarzow на страницах [230](#) и [405](#), возможно, должно быть Schmarsow.

Запись в индексе Giovanni Buoni da Bissone указывает на записи как для Буони, так и для Боно, а также для Биссоне и Биссони.

СТРОИТЕЛИ СОБОРОВ



Монастырь Святого Иоанна Латеранского, Рим, 12 век.
(С фотографии Алинари.)

Фронтиспис

[Смотрите стр. 66.](#)

СТРОИТЕЛИ СОБОРОВ

ИСТОРИЯ ВЕЛИКОЙ МАСОНСКОЙ ГИЛЬДИИ

АВТОР : ЛИДЕР СКОТТ

Почетный член Академии прекрасного искусства, Флоренция

Автор книг "Возрождение искусства в Италии", "Справочник по скульптуре", "Отголоски старой Флоренции" и др.

С восьмьюдесятью тремя иллюстрациями

НЬЮ-ЙОРК

СЫНОВЬЯ ЧАРЛЬЗА СКРИБНЕРА

Пятая авеню, 153-157

1899

Richard Clay & Sons, Limited,
Лондон и Бангей.

ПРОЕКТ

В большинстве историй итальянского искусства мы осознаем огромный разрыв в несколько столетий между древним классическим искусством Рима, которое находилось в упадке, когда Западная империя прекратила свое существование в пятом веке после Рождества Христова, и тем ранним расцветом искусства в двенадцатом веке, который привел к Возрождению.

Обычно считается, что этот перерыв был временем, когда искусство было полностью мертво и похоронено, его труп в византийском одеянии лежал забальзамированным в своей гробнице в Равенне. Но всякая смерть - это не что иное, как зародыш новой жизни. Искусство не было трупом, оно было всего лишь семенем, брошенным в итальянскую почву для прорастания, и оно дало несколько всходов до великого периода Возрождения.

Семя, посеянное классическими школами, стало связующим звеном между ними и эпохой Возрождения, точно так же, как романские языки Прованса и Лангедока являются связующим звеном между отмиранием классической латыни и расцветом современных языков.

Теперь, где нам искать эту ссылку?

По языку мы находим это как раз между Римской и Галльской империями.

В искусстве это, похоже, тоже на той границе — Ломбардии, — где *Магистри Комачини*, средневековая гильдия *Либерти Муратори* (масонов), поддерживала в своих традициях зародыш классического искусства, медленно воспитывая его через романские формы вплоть до готики, а следовательно, и до полного Возрождения. Знаменательное совпадение, что это малоизвестное звено в искусстве, как и связующие языки, многими авторами стилизовано под провансальский или романский стиль, поскольку влияние готики распространилось во Франции еще до того, как оно столь славно распространилось в Германии.

Я думаю, если мы изучим этих малоизвестных мастеров Комиксов, мы обнаружим, что они образуют прочную, совершенную и последовательную связь между старым и новым, полностью заполняя этот уродливый пробел в Истории искусства. Настолько полно, что все различные итальянские стили, имен которым легион — ломбардо-византийский в Равенне и Венеции, романский в Пизе и Лукке, ломбардо-готический в Милане, норманнско-сарацинский на Сицилии и юге, — это не что иное, как разное развитие в разном климате и в разные эпохи искусства одной могущественной гильдии скульпторов-строителей, которая взрастила семя римского искусства на границе падающей Римской империи и распространила рост в дальних странах.

Мы увидим, что все, что было архитектурно хорошего в Италии в темные века между 500 и 1200 годами нашей эры, было создано мастерами из Комачине или под их влиянием. К ним можно отнести строительство прекрасных ломбардских базилик Сан-Амброджо в Милане, церкви Теодолинды в Монце, Сан-Феделе в Комо, Сан-Микеле в Павии и Сан-Витале в Равенне; а также пышных соборов Пизы, Лукки, Милана, Ареццо, Брешии и др. Их рука была приложена к величественным базиликам Сан-Аньезе, Сан-Лоренцо, Сан-Клементе и другим в Риме, а также к чудесным монастырям и нефам Монреале и Палермо.

Благодаря им архитектура и скульптура были перенесены в другие страны, Францию, Испанию, Германию и Англию, и там развились в новые и разнообразные стили в

соответствии с требованиями климата и настроем людей. Плоские крыши, горизонтальные наличники и низкие арки романского стиля, которые соответствовали теплomu климату, постепенно менялись по мере продвижения на север, превращаясь в стрельчатые арки и острые фронтоны готики; крутые наклонные линии были необходимы в стране, где часто выпадали снег и дожди.

Но как бы ни развивалась архитектура в последующие времена, именно мастера из Комачине принесли классические зародыши и посадили их на чужой почве; это были братья *Либерти Муратори*, которые из своей штаб-квартиры в Комо были отправлены Григорием Великим в Англию со святым Августином строить церкви для своих новообращенных; Григорием II. в Германию с Бонифацием с аналогичной миссией; и были доставлены Карлом Великим во Францию, чтобы построить свою церковь в Экс-ла-Шапель, прототип французской готики.

Как и почему такая могущественная и влиятельная гильдия, казалось, возникла на маленьком острове на озере Комо, и как выросла их всемирная репутация, я надеюсь, объяснят следующие фрагменты истории, заимствованные из многих древних источников.

Странно, что историки искусства до сих пор так мало говорили о мастерах Комачине. Я не думаю, что Каттанео вообще упоминает их. Хоуп, хотя и предсказывает всемирную масонскую гильдию, расширяет всю их работу как ломбардцев; Фергюссон избавляется от них одним незначашим предложением; и Саймондс не намного более рассеян; в то время как Маркиз Риччи приписывает им заслуги ранних ломбардских работ и не более. В конце концов, к более тщательному изучению их меня привели два увесистых тома о *Маэстри Комачини*^[1] профессора Мерзарио, который собрал огромное количество материала от старых писателей, старых деяний и старых камней. Но каким бы ценным ни был материал, Мерзарио сбивает с толку своей избыточностью, сбивает с толку своей аранжировкой и недостаточно ясен в своих выводах, его главная цель - показать, сколько известных художников родом из Ломбардии.

Я написал синьору Мерзарио, чтобы спросить, могу ли я связать его имя со своим при подготовке работы для английской публики, в которой его исследования предоставили бы мне так много ценного для истории искусства, но, к моему сожалению, я узнал, что он умер после написания книги, поэтому я так и не получил его разрешения; хотя его издатель был очень любезен, разрешив мне использовать книгу в качестве основного справочного материала. Вместе с Мерзарио я ознакомился со многими другими признанными авторитетами в области архитектуры и археологии, помимо архивных документов и старых хроник. Я попытался составить некоторую хронологическую схему и несколько понятных списков имен Мастеров разных эпох. Исследования великого архивиста Миланези в его *Документах для Истории искусства Сенезеи* Чезаре Гуасти в его недавно опубликованном сборнике документов, относящихся к строительству Флорентийского собора, оказали огромную услугу, пролив свет на организацию Лож и их управление. Все, о чем синьор Мерзарио смутно догадывался из более фрагментарных ранних записей о Парме, Модене и Вероне, становится ясным и четко очерченным в более полном свете этих более поздних записей и помогает нам прочесть многие мрачные высказывания прежних времен.

Я благодарю за любезную помощь в снабжении меня фактами или авторитетными источниками преподобного канонико Пьетро Тонарелли из Пармского собора; преподобного Винченцо Росси, настоятеля Сеттиньяно; комендатора Джона Темпла, руководителя Флоренции; и моего брата, преподобного Уильяма Майлза Барнса, настоятеля Монктона, который написал для меня "English link". Выражаем также признательность

синьору Алинари и синьору Броги из Флоренции и синьору Онгании из Венеции за разрешение использовать их фотографии в качестве иллюстраций.

Содержание

СТРАНИЦА

	ПРОЕМА	v
	КНИГИ I	
	РОМАНО-ЛОМБАРДСКИХ	
	АРХИТЕКТОРОВ	
ГЛАВА		
I.	ГИЛЬДИЯ МАСТЕРОВ	3
	КОМАСИНЫ	
II.	КОМАЧИНЫ ПРИ	31
	ЛОНГОБАРДАХ	
III.	ГРАЖДАНСКАЯ АРХИТЕКТУРА	60
	ПРИ ЛОНГОБАРДАХ	
IV.	ОРНАМЕНТАЦИЯ	71
	КОМАЧИНОВ В ЭПОХУ	
	ЛОМБАРДОВ	
V.	КОМАЧИНЫ При КАРЛЕ	90
	ВЕЛИКОМ	
VI.	В СМУТНЫЕ ВРЕМЕНА	108
	КНИГА II	
	ПЕРВЫЕ ЗАРУБЕЖНЫЕ	
	ЭМИГРАЦИИ КОМАСИНОВ	
I.	НОРМАНДСКОЕ ЗВЕНО	121
II.	НЕМЕЦКОЕ ЗВЕНО	133
III.	ПРОИСХОЖДЕНИЕ	139
	САКСОНСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ	
	(ПРЕДЛОЖЕНИЕ),	
	ПРЕПОДОБНЫЙ У. МАЙЛЗ	
	БАРНС	
IV.	БАШНИ И КРЕСТЫ	161
	ИРЛАНДИИ	
	КНИГА III	
	РОМАНСКИЕ АРХИТЕКТОРЫ	
I.	ПЕРЕХОДНЫЙ ПЕРИОД	171
II.	СВЯЗЬ МОДЕНЫ И ФЕРРАРЫ	192
III.	ТОСКАНСКОЕ СВЯЗУЮЩЕЕ	
	ЗВЕНО.	
	1. ПИЗА	206

	2. ЛУККА И ПИСТОЙЯ	225
IV.	РОМАНСКИЙ И ГОТИЧЕСКИЙ ОРНАМЕНТ	242
Против	ГРАЖДАНСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ РОМАНСКОЙ ЭПОХИ	256
	КНИГА IV	
	ИТАЛО-ГОТИЧЕСКИЕ АРХИТЕКТОРЫ И АРХИТЕКТОРЫ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ	
I.	РАСКОЛ ХУДОЖНИКОВ	265
II.	ЛОЖИ СИЕНЫ И ОРВИЕТО	282
III.	ФЛОРЕНТИЙСКАЯ ЛОЖА	308
IV.	МИЛАНСКАЯ ЛОЖА	345
	1. КОМАЧИНЫ При ВИСКОНТИ	349
	2. ЧЕРТОЗА ПАВИИ	372
Против	ВЕНЕЦИАНСКОЙ ССЫЛКИ	383
VI.	РИМСКАЯ ЛОЖА	400
	ЭПИЛОГ	423
	КОНСУЛЬТАЦИИ С ВЛАСТЯМИ	427
	ИНДЕКСОМ	429

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Монастырь Святого Иоанна Латеранского, Рим		Фронтисписное
панно Сомасине из церкви Сан-Клементе, Рим	К	9
	странице	
Фресок в подземной церкви Сан-Клементе, Рим	"	10
Церковь Святого Петра. Констанца, Рим	"	12
Дверь церкви Сан-Марчелло в Капуе	"	13
Античная скульптура в соборе Монцы	"	38
Столица Комачине в Сан-Дзено, Верона	"	44
Базилика Сан-Фреддиано в Лукке	"	50
Фасад Сан-Микеле в Павии	"	52
Изображение дворца Тосинги, средневекового здания, когда-то находившегося во Флоренции, с <i>Лаубией</i> на фронте	"	60
-я башня СС. Джованни и Паоло, Рим	"	64
Византийский алтарь в церкви Сан-Амброджо, Милан	"	74

Фреска в Испанской капелле, Сан-Мария Новелла, Флоренция	"	78
Дверь церкви Сан-Микеле, Павия	"	80
Узел Комачины на панели в Сан-Амброджо, Милан	"	82
Скульптура из Сант-Абондио, Комо	"	82
Кафедра в церкви Сан-Амброджо, Милан	"	88
Дверь часовни в Сан-Прасседе, Рим	"	90
Плутеус из Сан-Марко деи Преципази, ныне в Сан-Джакомо, Венеция.	"	90
Капителей Комачино	"	96
Фасад Сан-Пьеро-а-Градо, Пиза	"	102
Капитель Комачино в Сан-Дзено, Верона, символизирующая Человека, цепляющегося за Христа (Пальму)	"	110
Капитель в атриуме Сан-Амброджо, Милан	"	112
Западная дверь, Святой Варфоломей, Смитфилд	"	122
Южная сторона хора, Святой Варфоломей Великий, Смитфилд	"	124
Палаццо дель Пополо и Палаццо Комунале, Тоди	"	136
Собор Фьезоле. Интерьер	"	145
С. Клементе, Рим. Интерьер с изображением старинной ширмы	"	146
Башня Святого Аполлинария Нуово, Равенна	"	153
Башня Святого Сатируса. Милан	"	154
С. Аполлинаре в классе, Равенна	"	157
Дверь церкви Святого Зенона в Вероне	"	166
Баптистерий в Парме, спроектированный Бенедетто да Антиламо	"	186
Фасад собора Феррары	"	198
Церковь Святого Зенона в Вероне. Антонио, Падую	"	200
Могила синьории дельи Скалигери в Вероне	"	204
Интерьер Пизанского собора	"	212
Кафедра в церкви Сан-Джованни Фуорчивитас, Пистойя	"	222
Церковь Сан-Микеле, Лукка	"	226
Собор Лукки (Сан-Мартино)	"	228
Кафедра в церкви Сан-Бартоломео, Пистойя	"	230
Церковь Сан-Андреа, Пистойя	"	234
Церковь Сан-Джованни Фуорчивитас, Пистойя	"	236
Церковь Сан-Мария, Анкона	"	242
Дверь Сан-Джусто в Лукке	"	244
Пилястра двери собора Беневентум	"	246
Купель для крещения в церкви Сан-Фреддиано, Лукка	"	248

Кафедра в церкви Сан-Фреддиано, Лукка Гропполи близ Пистойи	"	249
Кафедра в Сиенском соборе	"	250
Дворец Риккарди, построенный для Лоренцо деи Медичи	"	252
Гробница Мастино II. - дельи Скалигеров в Вероне	"	254
капитал колонны во Дворце Дожей, Венеция	"	256
дверях муниципального Дворца В Перуджа	"	258
ратушей в Перуджи	"	260
суда Барджелло, Флоренция	"	262
башня Палаццо Веккьо во Флоренции	"	263
восьмом веке отделки стен в подземной церкви с. Клементе, Рим	"	266
фресками VIII века в подземной церкви с. Клементе, Рим, с портретами покровителей Бено-Ди-Раризо и его семья	"	268
интерьер церкви Сан-Пьеро-а-Градо, близ Пизы, с фресками IX века	"	270
фигуры с картин в Ассизи Магистр Джунта Пизанский	"	272
фреска в Сан-Джиминьяно	"	278
передней части кафедрального собора Сиены	"	296
двери в Орвието собора	"	300
памятник кардинала де Брей	"	314
Палаццо Веккьо, Флоренция	"	316
храм в Ор-Сан-Микеле, Флоренция	"	332
небольшой монастырь Чертоза в Павии	"	358
мраморный работы на крыше Миланского собора	"	364
столицей в Милане собор	"	366
Северной двери собора Комо, скульптурные Томмазо Родари	"	368
Ренессанс передней части церкви Чертоза в Павии	"	378
фасад, кафедральный собор Монцы	"	380
собора и Broletta на Комо	"	382
дворца Ка ' д'Оро, Венеция	"	388
герцогский дворец в Венеции. Сторона, построенная семьей Буни	"	390
Двор герцогского дворца в Венеции	"	392
Апсиды церкви СС. Джованни и Паоло на Килианском холме, Рим	"	404
Базилика Святого Паоло <i>фуори ле муре</i> , Рим	"	406
Кафедра в церкви Святого Чезарео в Палатио, Рим.	"	408
Средневековая скульптура, инкрустированная мозаикой	"	
Канделябр в церкви Святого Паоло в Риме	"	412

КНИГА I

РОМАНО-ЛОМБАРДСКИЕ АРХИТЕКТОРЫ

СТРОИТЕЛИ СОБОРА

ГЛАВА I

ГИЛЬДИЯ МАСТЕРОВ КОМАСИНЫ

Оглядываясь назад на великую эпоху церковного строительства, *то есть* на столетия между 1100 и 1500 годами, не возникают ли у вас в голове вопросы: "Как все эти великие и благородные здания возникли одновременно во всех странах и при любом климате?" и "Как получилось, что во всех случаях они были похожи друг на друга в одинаковое время?"

В XII веке, когда итальянские здания, такие как церкви в Вероне, Бергамо, Комо и т. Д., Были построены с круглыми арками, немецкие Domkirchen в Бонне, Майенсе, Треве, Любеке, Фрейбурге и т. Д.; Французские церкви в Экс, Турне, Кане, Дижоне и т. Д.; И английские соборы в Кентербери, Бристоле, Чичестере, собор Святого Варфоломея в Лондоне — фактически, все построенные в одно и то же время — были не только круглыми, но и имели почти идентичный стиль, и этот стиль был ломбардским.

В тринадцатом веке, когда в Италии остроконечные арки смешались с круглыми, такое же сочетание встречается одновременно во всех других странах.

Снова в четырнадцатом веке, когда Кельнский, Страсбургский и Магдебургский соборы были построены в чистом готическом стиле; затем в Англии возникли соборы Вестминстера, Йорка, Солсбери и т. Д.; Купола Милана, Ассизи и Флоренции в Италии; и церкви Бове, Лана и Руана во Франции. Все они появились почти одновременно, как здания-побратимы с одной *надписью* на всех.

Вероятно ли, что многим архитекторам-одиночкам в разных странах пришли бы в голову одни и те же идеи в одно и то же время? Мог ли какой-нибудь архитектор-одиночка, в самом деле, спроектировать каждую деталь хотя бы одного из этих изумительных сложных зданий? или выполнить или смоделировать хотя бы десятую часть богатства скульптуры, расточаемой для одного из этих великолепных соборов? Я думаю, что нет.

Существование одной из этих церквей свидетельствует о множестве работников, находящихся под единым руководящим влиянием; существование их всех свидетельствует об огромном всемирном братстве архитекторов и скульпторов с разными филиалами в каждой стране и одинаковыми целями, техникой, знаниями и принципами, пронизывающими всех, при этом каждая из них в деталях соответствует местным влияниям и национальному вкусу.

Если мы однажды осознали, что такая Гильдия должна была существовать и что под объединенными руками великого братства великая эпоха церковного строительства была одарена памятниками, составлявшими славу всех веков, тогда многое из того, что было неясным в истории искусства, становится ясным; и то, что раньше было чудом, теперь оказывается естественным результатом.

Следует учитывать и другой момент. Великая эпоха церковного строительства прилась на то время, когда другие искусства и торговля только зарождались. Откуда, из темных веков, взялись навыки и знания для строительства таких прекрасных и скульптурных сооружений,

когда другие ремесла находились в зачаточном состоянии, а гражданская и общинная жизнь едва была организована?

Действительно, вызывает удивление то, как обучались художники раннего периода расцвета искусства. Здесь мы находим людей почти средневековья, которые были самыми великолепными архитекторами и в то же время скульпторами, художниками и даже поэтами. Как, например, Джотто, мальчик, взятый из овчарни, научился быть художником, скульптором и архитектором такого ранга, что город Флоренция выбрал его строителем Колокольни? Узнал ли он все это из фресок старого Чимабуэ и наполовину византийского *таволе*? и как он доказал городу, что является квалифицированным архитектором? Мы находим, что в архивах он записан как *магистр* Джотто, следовательно, он, должно быть, прошел школу и *лабораторию* какой-нибудь гильдии, где преподавались все отрасли искусства, и закончил ее как мастер.

Все это будет становиться все более и более понятным по мере того, как мы будем следовать по следам гильдии *Comacine*, начиная с состояния куколки, в котором римское искусство зародилось темной зимой Средневековья, через состояние жратвы ломбардского периода и заканчивая великолепными крылатыми полетами полной готики Возрождения.

И сначала о куколке в маленьком Комо. Происхождение названия *Comacine Masters* вызвало много споров среди итальянских писателей, новых и старых. Некоторые думают, что это просто топоним, относящийся к острову Комачина на озере Ларио или Комо; другие придают ему более широкое значение и говорят, что оно означает не только город Комо, но и всю провинцию, которая когда-то была обширной римской колонией. Другие, опять же, среди которых Гроций, предполагают, что это вообще не топоним, а происходит от тевтонского слова *Gemachin* или строители домов. Поскольку впоследствии лонгобарды называли их по-итальянски *Maestri Casarii*, что означает то же самое, возможно, есть что сказать в пользу этой гипотезы.

Первым, кто обратил внимание на имя *магистра Комачини*, был эрудит Муратори, исследователь древних рукописей, который раскопал в архивах указ от 22 ноября 643 года, подписанный королем Ротарисом, в который включены два пункта, касающиеся *магистра Комачини* и их коллег. Два предложения, № 143 и 144, из 388, написанных корявой латынью, при англизации имеют следующий смысл —

Статья 143. *Магистр Комацинуса*. Если мастер *Comacine* со своими *colliganti* (коллегами) заключат контракт на восстановление или строительство дома какого бы то ни было лица, при этом будет заключен контракт на оплату, и есть вероятность, что кто-то умрет в результате падения указанного дома или любого материала или камней из него, *магистр Комацинус* или его братья не должны требовать от владельца указанного дома компенсации за убийство или увечья; потому что, заключив контракт на оплату строительства ради собственной выгоды, они должны нести связанные с этим риски и травмы".[2]

"Статья 144. О привлечении или найме *магистратуры*. Если какое-либо лицо наняло одного или нескольких мастеров-строителей для проектирования работы (*conduxerit ad operam dictandum*) или для ежедневной помощи своим рабочим в строительстве дворца или дома, и должно случиться так, что из-за дома погибнет какой-нибудь строитель, владелец дома не считается ответственным; но если столб или камень убьют или ранят кого-либо постороннего, мастер-строитель не несет вины, но нанявший его человек должен выплатить компенсацию".[3]

Эти законы доказывают, что в седьмом веке *Magistri Comacini* были компактной и могущественной гильдией, способной отстаивать свои права, и что гильдия была должным образом организована, имея степени разного ранга; что высшие ордена имели право *Magistrii* могли "проектировать" или "предпринимать" работу;—*т.е.* Действовать как архитекторы; и что *коллиганти* работали под их началом или с ними. На самом деле, это вообще мощная организация; настолько мощная и солидная, что это говорит об очень древнем фундаменте.

Но когда и как это возникло?

Был ли это сохранившийся филиал римской *коллегии*? декадентская группа византийских художников, оказавшаяся в Италии? или она была более древнего восточного происхождения? Умный логик мог бы доказать, что это все три.

В пользу римской теории он мог бы основывать свои аргументы на латинской номенклатуре должностных лиц и латинской форме церквей.

Для византийской теории у него был бы стиль определенных украшений и утверждений немецких писателей, таких как Мюллер и Штиглиц.

В пользу древневосточной теории он мог бы сослаться на их иврит и восточную символику.

Сначала мы рассмотрим византийскую теорию. Мюллер (*Archaeologie der Kunst*, стр. 224) говорит, что: "Из Константинополя как центра механического мастерства знание искусства распространилось в отдаленные страны, корпорациям строителей греческого происхождения было разрешено осуществлять судебное правление между собой в соответствии с законами страны, которой они были верны"; а Штиглиц в своей *Истории архитектуры* фиксирует *традицию* о том, что в то время, когда лангобарды владели Северной Италией, *т.е.* с VI по VIII век, византийские строители объединялись в гильдии и ассоциации, и что из-за того, что они получили от пап привилегию жить по их собственным законам и постановлениям, их называли масонами.^[4] Итальянские и латинские писатели, однако, относят появление этих греческих художников к более позднему периоду; предполагается, что они были скульпторами, которые, восстав против строгого иконоборчества Льва Исаврийского — с 718 по 741 год н.э. — переехали в Италию, где искусство было более свободным, и присоединились к *коллегиям* там.

Но в это время большинство главных церквей Лонгобардии уже были построены комачинскими мастерами и имели римскую форму, средневековый орнамент и были полны древней символики. Герр Штиглиц, должно быть, основал свою традицию раньше. Кроме того, я не могу найти никаких признаков длительного византийского влияния ни в итальянских зданиях, ни в писателях о них. Действительно, чисто византийская архитектура в Италии кажется спорадической и изолированной не только с точки зрения местоположения, но и с точки зрения времени. Мозаики Равенны, несколько работ в Риме, небольшая работа в Венеции - вот все, что можно назвать абсолютно византийским, и это влияние никогда не распространялось далеко. Комачинский орнамент действительно обладает качествами, совершенно отличными по духу, хотя в некоторых своих формах близок к византийскому. Возможно, что кто-то из этих восточных изгнанников присоединился к Гильдии комачинцев, но в общении Комо с греками достаточно фактов, объясняющих, почему они в такой же степени впитали византийский стиль. Некоторые епископы, правившие Комо до и после ломбардских времен, были греками; особенно Амантий четвертый, который был переведен туда из Фессалоник, и его преемник, С. Абондио. Также через патриарха Аквилеи, под

юрисдикцию которого они перешли позже, гильдия установила контакт с греческими скульпторами, работавшими тогда в Венеции, Градо и Равенне.



Панно Comacine из церкви Сан-Клементе, Рим. Решетка выполнена из переплетенных нитей. Дата, 6 век.

Мы оставим восточную теорию в стороне как слишком расплывчатую и традиционную для доказательства, поскольку она зависит от нескольких восточных символов и определенных форм украшения, и обратимся ближе к дому — даже к Риму, связь с которым, безусловно, можно обнаружить, и притом в форме, видимой нашим современным глазам.

Рим почти так же полон остатков того, что сейчас называется архитектурой Комачине, как классических и языческих руин, и они почти так же глубоко погребены. Идите куда хотите, и в вестибюлях или криптах церквей, ныне построенных в безвкусном стиле Ренессанса, вы найдете знак и печать древней гильдии. Исследуйте любую церковь, в которой есть ломбардская башня — а их много, — и вы обнаружите, что руки, построившие эту многооконную башню, оставили свой след в церкви. В этой замечательной базилике третьего века, которая была обнаружена под базиликой Святого Клементе XIII века; в почти подземной базилике *Сан-Аньезе фуори ле муре*; в вестибюле современной церкви Св. Апостоли; в Санта-Мария-ин-Космедин; и в различных других зданиях есть замечательные

старинные мраморные плиты со сложными комачными узорами на них. Наша иллюстрация взята с плиты в Сан-Клементе, которая, очевидно, была из погребенной церкви, хотя и использовалась в качестве панели в парапете существующего хора. Изумительное произведение плетения из мрамора, которое, если его изучить, окажется состоящим из цельного шнура, скрученного и переплетенного. Почти идентичная панель сохранилась на стене лестницы, ведущей в С. Аньезе, другой только что был найден перевернутым, и его задняя сторона использовалась для мозаичного украшения кафедры тринадцатого века в церкви Святой Марии в Космедине.

Затем в более поздних ломбардских церквях Святого Лоренцо в Лучине, святого Джованни и Паоло, Святого Иоанна Латеранского и др. можно увидеть скорчившихся львов-комачинцев, теперь в основном без колонн, их затолкали под квадратные дверные переемы или встроили в стены, где они и остаются, рассказывая о древних строителях, чьим знаком и печатью они были.

И то тут, то там мы получаем название.

В вестибюле церкви Св. Апостолов находится лев из красного мрамора, на основании которого готическими буквами выведено имя БАССАЛЕКТИ. Под ним старинная надпись "Opus magister Bassalecti Marmorari Romano sec, XIII". Имя того же магистра, пишущееся как *Вассалекти*, недавно было обнаружено начертанным на капителях некоторых колонн в нефе собора Святого Иоанна Латеранского.

В подземной церкви Святого Клементе древняя фреска восьмого века уводит нас еще дальше в прошлое. Здесь мы видим настоящего римского *магистра*, который руководит своими людьми. Он стоит в судейской тоге (и, несомненно, под ней можно разглядеть масонский фартук!), руководя своими людьми перемещением мраморной колонны, и с наивной простотой художника-первобытника рядом с ним написано имя каждого человека. Альбертель и Космарис тащат колонну вверх с помощью веревки, сыновья Путе, которые, возможно, новички, помогают им, в то время как Карвонсель поднимает ее сзади с помощью рычага. Все эти люди одеты в короткие куртки, но учитель, Сисиний, стоит в своей тоге, направляя их вытянутой рукой.

Вот магистр римской *коллегии*, забальзамированный и сохраненный для нас, чтобы мы могли увидеть его и его людей за работой такими, какими они были в первые века после Рождества Христова. Мы знаем, что масонские *коллегии* все еще существовали в Риме во времена Константина и Феодосия; мы знаем, что Константин построил базилику Сан—Аньезе, впоследствии восстановленную папой Симмахом; также базилики Сан-Лоренцо — по крайней мере, ее округло-сводчатую часть - расширенную Галлой Плацидией в пятом веке; Сан-Паоло *фуори ле Мура* и другие древние церкви. По недавно обнаруженным останкам мы видим, что первоначально они имели точный план церквей, построенных "на римский манер" в Хексеме и Йорке в Англии, а также церквей Равенны и Сан-Пьетро-ин-Градо в Пизе, также почти современных. Далее мы понимаем, что все они были идентичны по стилю более изысканным образцам ломбардской застройки несколько столетий спустя. Существует только естественный упадок искусства, который произошел бы за столетие или два варварского нашествия, между двумя эпохами, но все традиционные формы, методы и т.д. Воспроизведены в ломбардо-комачинских церквях. Сравните дверь церкви Сан-Марчелло в Капуе четвертого века постройки с дверью церкви Сан-Микеле в Павии восьмого века постройки, и вы обнаружите точно такой же художественный стиль. Сравните римские капители церкви Санта-Костанца, построенной Константином, с капителями в любой церкви Комачине до 1200 года, и вы увидите ту же смесь ионического и разновидности коринфского

с торчащими спиралями. Некоторые здания в Комасине имеют эти вертикальные спирали простыми, а не покрытыми листвой. Эффект грубый, но я думаю, что эти более простые капители не были признаком некомпетентности архитекторов гильдии, поскольку на том же здании можно увидеть богато украшенные капители. Это был всего лишь стандартный дизайн низших мастеров, когда средства не позволяли заплатить за более богатую работу.



Фрески в подземной церкви Сан-Клементе, Рим. Верхняя линия - византийская, 4 век; нижняя - Комачинская, 8 век.

Следовательно, можно сделать вывод: (1) что архитекторы одной и той же гильдии работали в Риме и Равенне в первые века после Рождества Христова; (2) что, хотя архитекторы были римлянами, декораторы вплоть до четвертого века были в основном византийцами или впитали этот стиль, как показывают их картины; (3) что в то время, когда Рим лежал в руинах под властью варваров, *Коллегия*, или *Коллегия*, я не знаю, какая именно, бежала в независимый Комо; и там в последующие столетия они работали у лангобардов. , и закончилось тем, что мы снова стали могущественной гильдией.

Хоуп, автор исторического очерка по архитектуре, имел четкое представление об этой гильдии, хотя у него не было никаких документов или архивов, а только свидетельства старых камней и зданий, подтверждающих это. Описав формирование римских *коллегий* и работу их членов в качестве христианских архитекторов при первых папах, он говорит, "что некоторые из них, обнаружив, что их работы в Риме исчезли во времена вторжения, объединились, чтобы выполнять подобную работу в других частях мира". Похоже, он считает, что ядром этого союза была Ломбардия, где превосходство архитектуры при лангобардских королях было таково, что термин *Магистры Комачини* стал почти общим названием для архитекторов. Он говорит, что строители и скульпторы образовали единое великое братство, целью которого было найти работу за пределами Италии. Действительно, расстояния и препятствия не имели для них значения; они путешествовали в Англию при Августине, в Германию со святым Бонифацием, во Францию с Карлом Великим и снова в Германию со своим братом *магистром* Альбертом Магнусом; они отправились на восток при восточных императорах, на юг при лангобардских герцогах, и фактически встречаются повсюду на протяжении многих веков. Папы один за другим давали им привилегии. Действительно, строителей можно считать армией ремесленников, работающих в интересах пап во всех местах, где предшествовавшие им миссионеры подготовили для них почву.



Церковь Святого Петра. Костанца, Рим. Построена в 4 веке.
(С фотографии Алинари.)

[См. стр. 11.](#)

Дипломы и папские буллы подтверждали гильдии привилегии, которые они получили при своих национальных суверенах, и, кроме того, гарантировали им безопасность в каждой католической стране, которую они посещали в рамках своей ассоциации. Они взяли на себя право полностью и единолично зависеть от папы римского, который освобождал их от соблюдения всех местных законов и статуты, королевских эдиктов и муниципальных постановлений и освобождал их от рабства, а также от всех других обязанностей, налагаемых на народ страны. Они обладали не только властью устанавливать свой собственный *гонорар*, но и исключительным правом регулировать в своих собственных ложах все, что относилось к их собственному внутреннему управлению. Эти дипломы и буллы запрещали любому другому художнику, не входящему в гильдию, вступать с ними в какую-либо конкуренцию.... Воодушевленные таким особым покровительством, римляне в большом количестве вступали в Масонскую гильдию, особенно когда им было суждено

сопровождать миссионеров, посланных папой в страны, доселе ими не посещенные. Греки также не замедлили принять участие. Равеннский экзархат, впервые отделенный от Греческой империи властью лангобардских князей, был передан королем Пипином римским папам.... Коммерческие отношения и всевозможные коммуникации, поддерживаемые с Константинополем многими городами Северной Италии, ежедневно привлекали в этот город множество греков; наконец, политическая нестабильность Константинополя и, главным образом, фанатизм иконоборцев, продолжали ассоциировать греческих художников с Италией, и многие из них были приняты в ложи, число которых постоянно увеличивалось.



Дверь церкви Святого Марчелло в Капуе, 4 век.
(С фотографии Алинари.)

По мере того, как цивилизация становилась все более распространенной, жители северных стран - французы, немцы, бельгийцы и англичане - были допущены к участию в этих гильдиях. Без этой уступки им, вероятно, пришлось бы опасаться опасной конкуренции, поощряемой суверенами других стран.... Эти корпорации всегда были в союзе с Церковью, которая в те времена войн и постоянной борьбы, военной службы и феодального рабства была единственным прибежищем для тех, кто хотел развивать искусство мира. Поэтому мы видим священнослужителей высокого ранга, аббатов, прелатов, епископов, которые повышают уважение, которым пользовались масоны, вступая в гильдию в качестве членов. Они разрабатывали проекты своих собственных церквей, следили за строительством и нанимали своих монахов для физического труда.

Таково в общих чертах содержание рассказа Хоуп о великой ломбардской гильдии. Это свидетельствует о замечательной проницательности, поскольку, когда он писал, не хватало документальных свидетельств, которые были собраны в последнее время.^[5] Это также объясняет тесную связь с монахами и церковью, которая присутствует во всей истории гильдии, и объясняет греческое влияние в орнаменте.

На протяжении всей истории строительства мы видим, что каждая страна или провинция должна была привлекать своих архитекторов из этой *коллегии* в Риме, как, по словам Виллани, поступали все города Италии, и были обязаны обращаться к великому магистру всей гильдии. Таким образом, ранним папам приходилось выпрашивать архитекторов для Рима у ломбардских королей; папе Адриану приходилось обращаться к Карлу Великому за строителями; и так далее вплоть до того времени, когда всем общинам, занимающимся строительством церквей, приходилось искать архитекторов в какой-нибудь существующей ложе.

Джованни Виллани показывает нам тесную связь римского *коллегиума* с Флоренцией. Он говорит, что после того, как цезарь разрушил Фьезоле, он хотел построить другой город, который называли бы Цезарией, но Сенат не разрешил этого. Сенат, однако, предоставил своим генералам Макрину, Альбину, Кнею Помпею и Марцию равные полномочия в строительстве, и они вдвоем основали Флоренцию, доставив воду из Монте-Морелло по акведуку. Виллани говорит, что *магистр* приехал из Рима для выполнения всех этих работ. Это было в те дни, когда великое масонское общество имело свою Великую ложу в Риме, еще до мученической смерти *Сантис Кватро*, впоследствии их святых покровителей.

В главе XLII. Виллани рассказывает, как, когда граждане Флоренции захотели построить храм Марсу, они обратились в Римский сенат с просьбой предоставить им самых способных и умных *магистров*, которых только мог предоставить Рим. Это было сделано,^[6] и Баптистерий был возведен в своем первом виде.

Опять же, в то время как Карл Великий и папа Адриан нанимали комачинцев для восстановления руин Рима, мы находим у Виллани (lib. iii. глава. 1) что Карл Великий послал нескольких римлян со "всеми мастерами, которые были в Риме" (e vennero con quanti maestri n'avea в Риме за пьесу тосто мурарла), чтобы укрепить Флоренцию, которая обратилась к нему за помощью против фьезоланцев. Таким образом, говорит Виллани, "*магистры*, пришедшие с римлянами, начали восстанавливать наш благородный город Флоренцию".

Еще в пятом веке Кассиодор, по—видимому, ссылаясь на работу Комачинов, когда писал о "общественных архитекторах" — само выражение подразумевает публичную компанию - и, восхищаясь величественными итальянскими зданиями с их "воздушными колоннами, тонкими, как трости", добавляет он, "называться *магистром* - большая честь, ибо это слово всегда обозначает большое мастерство".^[7]

Это подводит нас к вопросу о латинской номенклатуре. Ни один действительно квалифицированный архитектор из Комасина никогда не упоминается ни в скульптурных надписях, ни на пергаменте, ни в реестрах лож без приставки *Magistr*, титула, который Кассиодор, например, уважал. Этот термин не применялся без разбора ко всем строителям, как *murarius*; и мы находим, что нижестоящие звания камнерезов или каменотесов назывались общим названием *operarius*. Я полагаю, что это слово, применяемое к высшему званию Гильдии Торговцев, имеет то же значение, что и титул *мастера* в старых торговых гильдиях Лондона, т.е. того, кто прошел через низшие ступени школ и лаборанток и благодаря своему завершённому образованию поднялся до стадии совершенства, когда он может учить других.

Моррона[8] дает такое же определение. Судя по древним надписям и документам, он говорит, что "оператор" (латинское *operarius*) используется для обозначения того, кто работает материально; в то время как *magistr* означает архитектора, который проектирует и командует. Когда *magistr* реализует свои собственные проекты, говорят, что он является *оператором ipse magister*, как в случае с магистром Райнальдусом, который спроектировал и изваял фасад Кафедрального собора в Пизе.

В воинственные времена, такие как средневековые, единственным средством, с помощью которого ремесленники могли защитить свои интересы, была взаимная защита, отсюда необходимость и происхождение Торговых гильдий в целом. Масонская, по-видимому, была универсальным братством с более ранним происхождением; действительно, многие из их символов указывают на очень древнее восточное происхождение, и, вероятно, это был прототип всех других гильдий.

С тех пор как я начал писать эту главу, любопытный случай привел в мои руки старую итальянскую книгу об учреждениях, обрядах и церемониях ордена вольных каменщиков.[9] Конечно, анонимный автор начинает с Адонирама, архитектора Храма Соломона, у которого было так много рабочих, которым нужно было платить, что, не имея возможности различить их по именам, он разделил их на три разных класса: *послушников, операторов и магистров*, и каждому классу дал секретный набор знаков и паролей, чтобы с их помощью можно было легко установить плату и избежать обмана. Интересно знать, что точно такие же подразделения и классы существовали в римской *коллегии* и Гильдии комасинов — и что, как и во времена Соломона, великими символами ордена были бесконечный узел, или узел Соломона, и "Лев Иудин".

Далее наш автор рассказывает о втором возрождении масонства в его нынешнем исключительно духовном значении, и он ставит в заслугу Оливеру Кромвелю, из всех людей, это возрождение! Обряды и церемонии, которые он описывает, представляют собой величайшую смесь средневековых суеверий, детских игр, леденящих кровь клятв и таинственной секретности, которую нечего скрывать, которую только можно себе представить. Все признаки масонства не имеют отношения к реальности; каждая моральная вещь маскируется под архитектурный аспект в том "Храме, созданном руками", который в наши дни олицетворяет масонская ложа. Но важным моментом является то, что все эти имена и масонские эмблемы указывают на нечто реальное, существовавшее в какое-то давно прошедшее время, и, что касается организации и номенклатуры, мы находим все это в его жизненной и реально действующей форме в Гильдии Комасинцев. Наш безымянный итальянец, раскрывающий все масонские секреты, рассказывает нам, что в каждой ложе есть три подразделения: одно для новичков, одно для *operatori* или работающих братьев, и одно для мастеров, помимо комнаты собраний или отдыха; и что ни одна ложа не может быть основана без минимум двух мастеров. Теперь, где бы мы ни застали

Comacines за работой, мы обнаруживаем тройственную организацию: *schola* или школу для новичков, *laborerium* для операторов и *Opera* или *Fabbrica*, для Мастеров управления.

Анонимный автор сообщает нам, что во главе всего ордена стоит *Gran Maestro* или *архимагистр*, а во главе каждой ложи - *Капо маэстро* или главный мастер. Кроме того, каждая ложа должна быть обеспечена двумя или четырьмя *Сопрастанти*, казначеем и генеральным секретарем, помимо бухгалтеров. Это именно то, что мы находим в организации лож Comacine. Следуя за ними сквозь столетия, мы увидим, как это появляется в городе за городом, сначала смутно затененное из-за отсутствия документов, но, наконец, полностью раскрытое книгами казначеев и самих *Сопрастанти* в Сиене, Флоренции и Милане.

Таким образом, хотя нет определенных доказательств того, что комасины были истинным источником, из которого возникло псевдомасонство наших дней, мы можем, по крайней мере, признать, что они были связующим звеном между классическими *коллегиями* и всеми другими художественными и торговыми гильдиями средневековья. Их называли масонами, потому что они были строителями привилегированного класса, освобожденными от налогов и подневольного состояния и свободными путешествовать во времена феодального рабства. Этот термин применялся к ним как в Англии, так и в Германии. Финдель цитирует две древнеанглийские рукописи, одну из 1212 года, где слова "*sculptores lapidum liberorum*" находятся в тесной связи с *coementari*, что является старейшей латинской формой для обозначения строителя; и другую, датированную 1396 годом, где встречается фраза "*latomos vocatos fremaceons*". В списках строительства Эксетерского и Кентерберийского соборов часто встречается слово *Фреймур*, и нельзя привести лучшего доказательства того, каким образом ранняя масонская гильдия попала в Англию. Итальянский термин *liberi muratori* попал в Германию вместе с мастерами-комачинцами, которые построили ломбардские здания во многих немецких городах еще до того, как были известны готические; оттуда он перешел в тевтонизированном виде как *Фреймур* в Англию.^[10]

Чезаре Канту (*История Комо*, том i, стр. 440) так описывает Гильдию —

"Наши архитекторы из Комо, безусловно, дали название масонским компаниям, которые, я полагаю, возникли в то время, хотя некоторые утверждают, что ведут свое происхождение от Соломона. Они были созданы вместе в *Лоджию* (отсюда и Ложа) великим магистром для решения общих для ордена дел, принятия послушников и присвоения высших степеней другим. У главной ложи были и другие подчиненные, и все члены были проинструктированы о своих обязанностях перед Обществом и научены направлять каждое действие во славу Господа и поклонения Ему; жить в верности Богу и правительству; служить общественному благу и братской благотворительности. В темные времена, которые постепенно становились просветленными, они делились друг с другом идеями об архитектуре, зданиях, обработке камня, выборе материалов и хорошем вкусе в дизайне. Сила, напористость и красота были их символами. Епископы, князья, люди высокого ранга, изучавшие архитектуру, братались с ними, но смешение стольких различных классов со временем изменило дух масонов. Первоначальные формы строительства были утрачены, когда наука попала в руки продажных ремесленников по прихоти".^[11]

Мы увидим, каким образом комасины распространяли братство, куда бы они ни пошли. Когда они начинали строить в каком-либо новом месте, они обычно основывали там ложу, которая включала в себя *лабораторию* и школу. Таким образом, мы находим один из них у семьи Антеллами в Парме до 1200 года, а вскоре после него - в Модене у тех же мастеров из

Кампионе. Ложа четко обозначена в Орвието и Сиене. В Лукке до 1000 года существовал *laborerium*. В 1332 году он получил привилегии. В Милане, очевидно, был еще один, поскольку 3 февраля 1383 года архиепископ приглашает архитекторов *Фрателли* (братьев) и других, кто разбирается в работе, осмотреть модели для собора; теперь эти слова, очевидно, относятся к масонскому братству, как и термин *Opera Magiestatem*, который так часто встречается в старых документах.

В Марках Анконы находится гробница, посвященная *братьям Комачини*, а в Абруцци - часовни, посвященные ими. В Риме записано, что они встретились в церкви SS. Quattro Coronati. Эти святые покровители гильдии, четыре святых коронованных особы (Santi Quattro Coronati), поражают меня особой значимостью в связи с их происхождением. Нам говорят, что во время гонений при Диоклетиане четыре брата по имени Никострат, Клавдий, Касторио и Супериан[12] (либо братья, либо, что более вероятно, члены одной и той же *коллегии*), которые были известны своим мастерством в строительстве и скульптуре, отказались использовать свое искусство для языческого императора. "Мы не можем, - говорили они, - построить храм для ложных богов или вырезать изображения из дерева или камня, чтобы заманивать в ловушку души других". Все они были замучены разными способами: одного подвергли бичеванию, другого заперли и пытали в железном футляре, одного бросили в море; другому отрубили голову. Их мощи были во времена святого Льва помещены в четыре урны и помещены в крипту церкви, которая была построена в их честь во времена Гонория Комачини, находившимися тогда в Риме. Это всегда была особая церковь гильдии и место их встреч. У них был алтарь, посвященный тем же святым в Сиене, и еще один в Венеции. Из устава сиенской гильдии еще в четырнадцатом веке мы узнаем, что *праздник "Quattro"* соблюдался масонской гильдией особым образом. Все церковные *праздники* классифицируются как дни, когда не нужно выполнять никакой работы, за исключением дня SS. Quattro сам по себе имеет два закона и соблюдается со специфическими церемониями.[13]

На алтаре этой церкви на горе Авентин стоят серебряные бюсты четырех мучеников—магистров; а на стене сохранилась древняя надпись следующего содержания:

БИТВС ЛЕО III ПАПА

PARITER SVB HOC SACRO ALTĒ

ВСПОМИНАЕТ COLLOCAVĪ CORP . SCŌ

МР КЛАВДИЙ НИКОСТИ СЕМПРОНИ

CASTĒ ET SIMPĒ ET HII FRĒM SEVERI

SEVERIANI CARPOFORI ET VICTO

РИНИ МАРИЯ АВДИФАКС ЕАВВАСВ

FELICISSIMO ET AGAPITO YPPOLTĒ

ЧТО ТАКОЕ CV SVA FAML NVO X ET

VIII ACQVILINI ET PRISCI ARSEI

AQVNI NARCISI ET MARCELLI

НИ ФЕЛИЦИС СИМЕТРИЙ КАНДИ

ДАЭ АТО ПАВЛИНА АНАСТАСИЯ

ET FELICIS APOLLIONIS

ET BENEDICTI VENANTII

АТО FELICIS DIOGENIS ET LI

BERALIS FESTI ET MARCELLI

АТО СВЕРАНТИИ ПВДЕНТИАНЕ

ET BENEDICTI FELICIS ET BENE

DICTI NECŃ CAPITA SANCTO

ПРОТИ СКЕО СЕСИЛИЯ Э

СКТАЛЕКСАНДРИЙСКИЙ СЃЮ ХISTI

ET SCTSEBASTIANI ATQ

SACRATISSIME VIRGINIS

PRAXEDIS ET ALIA MVLTA

СВЯТЫЕ ТЕЛА

QVORVM NOMINA DEO

SVNT COGNITA

Если я правильно интерпретирую аббревиатуры MR. F.RM и FAML, эта надпись будет означать, что члены каждой из трех степеней римской масонской гильдии, магистры, Фратры и Фамули (подмастерья), приняли мученическую смерть вместе, и их останки помещены в этой церкви вместе с мощами некоторых протомучеников. *Магистры* впоследствии были канонизированы, а четверо, которых я назвал, стали святыми покровителями гильдии. С. Карпофорус пользовался особым почитанием в Комо, откуда он, вероятно, был родом, или же был греческим членом тамошней ложи Комасинов.

Другая сторона надписи повествует о восстановлении алтаря, который был разрушен во времена папы Пасхалия Второго, 1111 г. н.э., в четвертом Индиктионе.

В церкви Св. Кваттро сохранились остатки прекрасного атриума или портика. В стене предсердия находится фрагмент *интрекции*. Первоначальный вид церкви хорошо сохранился и идентичен церкви Сан-Аньезе, *фуори ле мура*. Галерея для женщин хорошо сохранилась.

Особое почитание четырех коронованных мучеников, по-видимому, указывает на их римское происхождение и объясняет причину, по которой остатки особой *Коллегии*, к которой они принадлежали, бежали из Рима и нашли убежище в безопасной маленькой республике Комо, так что они бежали не только от готов и вандалов. Это также объясняет сильную религиозность в их работе и правилах; самыми первыми принципами которых было уважать имя Бога и делать все во славу Его.

Не стоит удивляться, что за эти столетия какая-либо гильдия бежала из Рима. Это было время, когда Григорий Великий, столь наглядно описанный в его страстной проповеди Иезекииля, проповедовал в Риме. "Повсюду видим мы скорбь, слышим мы стенания; города, крепости, деревни опустошены; земля превратилась в пустыню. На полях нет занятых крестьян, в городах мало людей, и эти последние остатки человеческого рода ежедневно получают новые раны. Бичеванию Божьего суда нет конца.... Мы видим, как одних уводят в рабство, других жестоко калечат, и еще больше убивают. Какая радость, о братья мои, осталась нам в жизни? Если это все еще дорого нам, мы должны искать раны, а не удовольствия. Взгляните на Рим, некогда царицу мира, до чего он доведен? — Поверженный горестями и разорением своих граждан, свирепостью своих врагов и частыми разорениями, в нем исполнилось пророчество против Самарии. Здесь у нас больше нет сената; люди погибли, за исключением тех немногих, кто все еще страдает ежедневно. Рим опустел и едва избежал пожара; его здания разрушены. Судьба Ниневии уже зависит от нее...."[14]

Захватчики-лонгобарды были более милосердны, чем готы, ибо вскоре после окончания их правления другой папа написал Пипину—"Erat sanæ hoc mirabile in regno Longobardorum, nulla erat violenta, nulla struebantur insidiæ. Nemo aliquem iniuste angariabat, nemo spoliabat. Non erat furta, non latrocinia, unusquisque quodlibebat securus sine timore pergebat."—*Histor. Франк. Сума*. Том. III. глава. xvi.

Какова бы ни была движущая причина, факт остается фактом: в средние века у мастеров Комачины было ядро на этом маленьком укрепленном острове Комачина, который вместе с самим Комо двадцать лет противостоял лангобардам в шестом веке, прежде чем был покорен; а в двенадцатом четверть века отстаивал свою независимость от Милана и Ломбардской лиги, к которой он отказался присоединиться.

Когда, наконец, лонгобарды стали их правителями, они уважали их искусство и привилегии. Гильдия оставалась свободной, как и прежде, и благодаря этой свободе ее могущество, должно быть, быстро возросло.

Мастера щедро работали на своих новых хозяев, но это было как платные архитекторы, а не как крепостные. В качестве доказательства мы можем привести эдикт, подписанный королем Луитпрандом 28 февраля 713 года. Она называется *Memoratorio* и опубликована Троей в его *Дипломатическом кодексе Лонгобарда*.

Он устанавливает цены на все виды зданий. Вот названия семи пунктов, относящихся к выплатам *Magistri Comacini: De Mercede Comacinatorum*—

CLVII. Capit. i. De Sala. "Si sala fecerit, etc."

CLVIII. Глава ii. De Muro. "Si vero murum fecerit qui usque ad pedem unum sit grossus ... cum axes clauserit et opera gallica fecerit ... si arcum volserit и т.д."

Глава iii. De annonam Comacinatorum.

КЛИКС. Capit. iv. De opera.

CLX. Similiter romanense si fecerit, sic repotet sicut gallica opera.

Capit. v. De Caminata.

CLXI. Capit. vi. De marmorariis.

CLXII. Si quis axes marmoreas fecerit ... et si columnas fecerit de pedes quaternos aut quinos ...

Правило лангобардов объясняет, почему мастера Комачине XIII века были известны как лангобарды, а архитектура того времени - как "ломбардский стиль". Точно так же их называли *франки*, когда Карл Великий был их королем; и *Тедески*, когда немецкая династия завоевала Северную Италию; если, конечно, слова *artefici Franchi* не означают просто масонов, что, как я сильно подозреваю, является истинным значением.

Чтобы понять связь этой гильдии архитекторов с маленьким Комо, мы должны оглянуться назад, на состояние этой провинции при римлянах, когда она была колонией, управляемой префектом. Сам Юний Брут был одним из таких правителей, а Плиний Младший - более поздним. В то время Комо был большим и процветающим городом. Во времена Цезаря здесь был театр, руины которого были найдены недалеко от Сан-Феделе; спортивный зал для игр, который находился недалеко от нынешней церкви Санта-Кьяра. В документе, датированном 1500 годом, говорится, что Арена в Комо тогда еще существовала. *Марсово поле* находилось в С. Карпофоро, где было найдено несколько римских надписей, урн и медалей. Эта ценная коллекция латинских надписей, найденная в Комо и около него, доказывает последовательное правление императоров, префектов, военных трибунов, военно-морских префектов, декурионов и т.д. У нас есть также записи о сенаторах, децемвирах и других муниципальных чиновниках. Надписи также показывают, что здесь были храмы Юпитера, Нептуна, *Богини Боны*, Манеса, *Богини Матери*, Сильвана, Эскулапа, Марса, Дианы, Гигеи и даже Исиды.

Некоторые Чиппи посвящены Меркурию и Геркулесу; а на одном, найденном недалеко от Сан-Мария-ди-Нуллате, по заказу Комачинцев была надпись *Fortuna Obsequente* "за здоровье граждан". По сей день недалеко от Комо существует *Прато Пагано* (языческое поле). Все эти доказательства вместе со свидетельством Плиния показывают, что Комо во времена римской Империи был важным центром и, как таковой, вероятно, имел свои *коллегии* или торговые гильдии, к одной из которых, вероятно, принадлежал строитель Плиния, Мустио, и в которую римские беженцы, естественно, бежали как братья.

Плиний Младший в то время жил в Комо, на своей восхитительной вилле *Комедия*. На его территории, на высоком холме, находились руины храма Элевсинской Цереры, и он решил восстановить этот храм, поскольку преданные стекались туда в сентябрьские иды и не могли укрыться ни от солнца, ни от дождя.[16] В его письме "Мустио", архитектору из Комасине, дается заказ на эту реставрацию, и после объяснения формы, которую он хотел бы придать проекту, он заключает— "По крайней мере, если вы не придумаете что-то получше, вы, чье искусство всегда может преодолеть трудности положения". Ибо Плиний, только что приехавший из Рима, так хвалит архитектора из Комо, что это показывает, что даже в то время там существовали хорошие мастера.

Другое письмо Плиния (Lib. X. Epist. xlii.) Говорит о вилле своего друга Канина Руфа на том же озере с ее прекрасными портиками, банями и т. Д., А также о многих других виллах, дворцах, храмах, форумах и т. Д., Которые украшали Комо и его окрестности.

Катулл жил здесь, когда поэт Цецилий, чьи произведения ныне утрачены, пригласил его покинуть холмы Комо и берега Ларио, чтобы присоединиться к нему в Вероне.

Плиний, кажется, подтверждает существование гильдий,^[17] поскольку он говорит об учреждении *Коллегии* кузнецов, которые хотели получить патент императора, но Траян отказался создавать новые гильдии, опасаясь *гетерий* или фракций, которые могли бы проникнуть в них.

Моммзен в своей работе *О коллегиях и содружестве Romanorum* говорит, что при императорах ни одной гильдии не разрешалось проводить собрания, за исключением специальных законов, однако, хотя новые компании не должны были создаваться, существующим архитекторам и ремесленникам было разрешено продолжать работу после потери общественной свободы. Несколько документов подтверждают, что главной целью этих союзов было продвижение интересов своего искусства, оказание взаимной помощи в трудную минуту, оказание помощи больным и бедным и погребение мертвых.

Торговые гильдии в Лондоне, *артисты* во Флоренции и городские клубы, существовавшие в Англии до недавнего времени, по-видимому, являются пережитками этих древних классических обществ.

Помимо Общества строителей, во времена Римской империи в Комо существовала гильдия мореходов. Сохранилась надпись, посвященная К. Мессиусу Фортунату *Коллегией наутарум Коменсиум*. Во времена Барбароссы эта гильдия отправила в Венецию двадцать военных кораблей.

Но помимо наличия привилегированного общества, Комо и его острова Комачине были привилегированной территорией, и их можно было почти назвать республикой. Правда, у нас нет документальных свидетельств этого, относящихся к долонгобардским временам, но поскольку Отон в 962 г.^[18] подтвердил за островами все прежние привилегии, предоставленные его предшественниками на императорском троне, мы можем справедливо предположить, что привилегии датировались временами, намного предшествовавшими ему.

Это англоязычная версия его указа, который был издан по ходатайству императрицы Аделаиды—

"Во имя Святой и нераздельной Троицы, Отон, по воле Божьей, августейший император. Если мы склоняемся к требованиям наших верующих людей, то тем более нам следует прислушиваться к молитвам нашей возлюбленной супруги. Знайте же, все вы, верные подданные Святой Церкви Божьей, настоящие и будущие, что августейшая императрица Аделаида, наша супруга, взывает к нашему милосердию, что ради нее мы принимаем под нашу защиту жителей островов Комасине и прилегающих мест, известных как Меназия (*так в оригинале*), и мы подтверждаем все привилегии, которыми они пользовались при наших предшественниках и при нас самих до того, как мы были помазаны императором, а именно. они не будут призываться на военную службу, не будут иметь *arbergario* (налоги на дороги и мосты), не будут платить *curatura* (налог на животных), *terratico* (налог на землю), *ripatico* (налог на корабли) или *decimazione* (налог на домовладельцев) нашего королевства, и они не будут обязаны служить в наших советах, за исключением генеральной ассамблеи в Милане, которую они должны посещать три раза в год. Все это мы признаем и т.д. Дано 8—го числа перед сентябрьскими календами, в год Воплощения 962, первый год правления благочестивейшего Отона". - *Индиктион V. в Комо*.

Гипотеза о том, что этот указ относится к давно существующей свободе, подтверждается историей Комо времен Юстиниана I. Вплоть до середины VI века некий имперский губернатор Инсубрии по имени Франчоне, который видел разграбление Рима и захват своего собственного государства, бежал в Комачину в качестве бесплатного убежища, когда

Альбоин вторгся в Италию. Он помогал комасинам продержаться против варваров более двадцати лет, и это место считалось настолько безопасным, что Нарсес и другие сделали остров хранилищем несметных сокровищ. Вместе с ним там укрылось множество римлян, но в конце концов даже это место попало в руки лонгобардов. Нам говорят, что Автарис покорил Истрию и после шестимесячной осады овладел очень сильно укрепленным островом Комачина на озере Комо, где он нашел огромные сокровища, несомненно, часть традиционного богатства, накопленного Нарсесом, и которые, а также большая часть частной собственности были сданы сюда соседними народами для безопасности.^[19]

Итак, за четыре столетия до указа Отона у нас есть Комачина как место убежища в смутные времена, выбранное потому, что, будучи свободным городом, оно считалось более безопасным, чем другие города. Тогда нам не нужно считать невероятным, что в темные века, когда Римская империя угасала, а ее великолепные храмы и улицы превращались в руины под последовательными набегами полудиких грабителей; когда искусства и науки выходили из употребления или были порабощены; и когда ни одно место не было безопасным от преследований и войн, гильдия архитекторов бежала в поисках безопасности почти в единственное свободное место в Италии; и здесь, хотя они больше не могли заниматься своим ремеслом, они сохранили легендарные знания и заповеди, которые, как следует из истории, дошли до них через Витрувий из более древних источников, некоторые говорят, что от самих строителей Соломона.

Среди сокровищ, должно быть, были произведения греческого и римского искусства, которые поддерживали дух старины среди собравшихся там гильдий строителей; но увы! после долгих поколений, когда искусство приходило в упадок и было не востребовано, их руки утратили мастерство, они больше не могли воспроизводить совершенные произведения.

Именно здесь их нашли лонгобарды и в своем новом христианском рвении вскоре снабдили их достаточным количеством работы.

КОРОЛИ ЛОНГОБАРДОВ

- 568. Альбоин завоевывает Италию; он был отравлен своей женой Розамундой за то, что заставил ее выпить из черепа ее отца.
- 573. Клеоф (убит).
- 575. Автарис (отравлен).
- 591. Агилульф.
- 615. Адалоальд. Он был отравлен.
- 625. Ариольд.
- 636. Rotharis. Он женился на вдове Ариольда и опубликовал свод законов.
- 652. Родоальд (сын), убит.
- 653. Ариберт (дядя).
- 661. Бертарис и Годаберт (сыновья); свергнуты—
- 662. Гримоальд, герцог Беневентумский.
- 671. Бертарис (восстановлена).
- 686. Cunibert (son).

- 700. Луитберт; свергнут с престола—
- 701. Рагимберт.
- 701. Ариберт II. (сын).
- 712. Анспранд избран.
- 712. Луитпранд (сын); великий князь, любимец Церкви.
- 744. Хильдебранд (племянник), свергнут.
- 744. Ратчис, герцог Фриули, избран, но впоследствии стал монахом.
- 749. Астольфо (брат).
- 756. Дезидерий поссорился с папой Адрианом, который пригласил Карла Великого в Италию. Он победил и сверг с престола Дезидерия и положил конец Лангобардскому королевству.

ГЛАВА II

КОМАСИНЫ ПОД КОМАНДОВАНИЕМ ЛОНГОБАРДОВ

МАСТЕРА ЛОНГОБАРДОВ

О
нас

- | | | | |
|------|-----|--|---|
| 1. | 712 | Magister Ursus | Изваял алтарь в Ферентилле и храм Святого Джорджо ди Вальполичелла для короля Луитпранда. |
| 2&3. | 712 | М. Иввинтино и Иввиано.
(Джовентино и Джовиано) | Ученики Урсуса. |
| 4. | " | Magister Giovanni | Сделал гробницу святого Кумиана. |
| 5. | 739 | М. Родперт | Работал в Тосканелле и купил там землю. |
| 6. | 742 | М. Пикконе | Архитектор, нанятый Гундуальдом в Лукке: он получил в дар земли в Сабине в 742 году. |
| 7. | | М. Орипер | Художник, которому покровительствовал король Астольф. |

Это было 2 апреля 568 года, когда лангобарды под командованием Альбоина со своими женами и детьми и со всем своим имуществом, "*colle loro mogli e figli, e con tutte le sostanze loro*", впервые пришли и взяли Фриули. Альбоин передал управление там своему племяннику Гизульфу, оставив ему многие знатные и храбрейшие семьи и породистую породу лошадей (*generosa razza di cavalli*).

Затем он взял Виченцу и Верону, а в сентябре 569 года вторгся в Лигурию, которая тогда простиралась от Адды до Лигурийского моря, и завоевал Милан. К этому добавьте Эмилию, а позже Равенну и Тоскану, и первое ломбардское королевство было завершено.

От этого королевства зависели три герцогства Фриули, Сполето и Беневентум. Последнее было добавлено во времена Автариса (575-591), когда, подобно Кануту, он въехал в море у Реджо в Калабрии и, коснувшись волн своим копьем, воскликнул: "Только они будут границей лангобардов".[\[20\]](#)

Этот Автарис женился на Теодолинде, христианке. Он был арианином, но благодаря ей стал католиком. После его смерти, в 590 году, она выбрала Агилульфа, который правил с ней двадцать пять лет.^[21]

Павел Диаконус приводит следующий очень красивый отчет о двух помолвках Теодолинды —

"Автарису, молодому королю лангобардов, было целесообразно жениться, и к Гарибальду, королю Баварии, был отправлен посол с предложением союза с его дочерью Теодолиндой. Автарис переоделся одним из свиты, чтобы заранее увидеть, на что похожа его невеста. Отец послал за ней и велел подать гостям вина. Сначала обслужив посла, она протянула чашу Автарису, и, подавая ему салфетку после того, как он выпил, он ухитрился пожать ей руку. Принцесса покраснела и рассказала о случившемся своей кормилице, которая пророческим образом заверила ее, что это, должно быть, сам король, иначе он не осмелился бы прикоснуться к ней.

Вскоре после того, как франки вторглись в Баварию, Теодолинда со своим братом бежали в Италию, где Автарис встретил ее недалеко от Вероны, и брак был заключен в майские иды 589 года нашей эры.

Среди гостей был Агилульф, герцог Туринский, и с ним юноша из его свиты, сын авгура; во время внезапной бури в дерево рядом с ними ударила молния, и молодой авгур сказал Агилульфу: "Невеста, которая прибыла сегодня, скоро выйдет за тебя замуж". Агилульф был так разгневан тем, что показалось ему неуважением к королю и королеве, что пригрозил отрубить голову своему пажу, который ответил: "Я могу умереть, но я не могу изменить судьбу". И действительно, когда через несколько лет молодой авгур сказал Агилульфу: "Невеста, которая прибыла сегодня, скоро выйдет за тебя замуж". после того, как Автарис был отравлен в Павии, люди Теодолинды были так привязаны к ней, что предложили ей королевство, если она выберет в мужа лангобарда.

Судьба распорядилась так, что она выбрала Агилульфа. Была проведена та же церемония поднесения ему кубка вина, и он поцеловал ей руку, когда она протягивала ее. Королева, покраснев, сказала: "Тот, кто имеет право на губы, не должен целовать руку". Так Агилульф понял, что он был ее избранным королем.

- Она была христианкой и любимой ученицей Григория Великого. Ее добрая жизнь и молитвы смогли обратить Агилульфа в ортодоксальное христианство, поскольку, как и многие лангобарды того времени, он впал в арианскую ересь. В благодарность за это она дала обет построить церковь святому Иоанну Крестителю, и чудесный голос подсказал ей, что это место находится в Модчии, или "*oppidum moguntiaci*."

Именно при этих обращенных в христианство захватчиках комачинские мастера снова стали активными и влиятельными строителями, и именно здесь начинается настоящая история гильдии.

Очевидно, что то, что называется ломбардскими постройками, не могло быть работой самих лангобардов. Саймондс осознавал эту трудность, но еще не решил вопрос о том, кто построил ломбардские церкви, когда писал^[22]— "Вопрос о генезисе ломбардского стиля является одним из самых сложных в истории итальянского искусства. Я бы не хотел, чтобы меня поняли так, будто я говорю о ломбардской архитектуре в каком-либо смысле, отличном от того, в котором обычно говорят о нормандской. Предполагать, что либо у лангобардов, либо у норманнов был свой собственный стиль до того, как они заняли районы, из

памятников которых они научились грубо использовать пришедшую в упадок римскую манеру, было бы неверно. Тем не менее, кажется невозможным отрицать, что и норманны, и лангобарды, адаптируя предшествующие модели, добавили что-то свое, характерное для них самих как северян. Ломбардский стиль, как и нормандский или рейнско-романский, является первым этапом в прогрессивной средневековой архитектуре своего собственного района".

Однако представляется возможным, что лонгобарды имели очень мало общего с архитектурой своей эпохи, кроме как в качестве меценатов. Было ли когда-нибудь известно о каменных ломбардских постройках за пределами Италии до того, как Альбоин и его орды пересекли Альпы? или даже в Италии во времена правления Альбоина и Клеофа, их первых королей?

Но в Италии и в самом Комо были более старые здания в точно таком же стиле, построенные еще во времена правления епископов, задолго до прихода лонгобардов. Здесь были церкви Святого Абондио и Святого Феделе. Последняя была построена во времена самого Абондио, около 440-489 годов, и сначала посвящена святой Евфимии. Позже он был перестроен комасинами при лонгобардах, но его форма не изменилась. Первый, как говорят, построенный епископом Амантием, сначала был посвящен святым Петру и Павлу, чьи мощи он поместил здесь. Эти две церкви, безусловно, самые старые из существующих в Комо.

Амантий Византийский посвятил святого Абондио, который был македонянином, в качестве своего преемника, и он тоже стал выдающимся в свое время и до сих пор почитается как Святой-покровитель во всем миланском округе. Папа Лев послал его в Константинополь в качестве своего легата для беседы с патриархом Анастасием, а также поручил ему сформировать Собор с Евсевием в Милане. Греческий оттенок в лангобардском орнаменте может быть объяснен греческими скульпторами, помогавшими итальянским строителям во времена этих восточных епископов.

Но вернемся к лонгобардам: только когда цивилизация Италии начала сказываться на них, а христианство очистило их умы, они начали покровительствовать искусствам и возродили на практике угасающие традиции гильдии строителей для прославления своего религиозного рвения. "Мало-помалу, - говорит Муратори, - варвары-лонгобарды становились все более утонченными (*andavano disrupgginendo*), переняв обычаи и обряды итальянцев. Многие из них были обращены из арианства в католицизм, и они соперничали с итальянцами в благочестии и щедрости по отношению к Церкви Божьей, строя как странноприимные дома, так и монастыри".^[23]

Мастера Комачине, несомненно, были единственными архитекторами, нанятыми ими, поэтому мы уверены, что в ломбардских церквях этой эпохи мы видим работы комачине первого, или римско-ломбардского, стиля.

Автарис и Теодолинда были первыми православными христианами: действительно, Теодолинда, которая была крещена Григорием Великим и завязала с ним особую дружбу, стала ярким светом в Церкви. Вероятно, именно им принадлежит честь положить начало Возрождению комасинского искусства. Автарис, хотя и был арианином, сначала нанял Мастеров гильдии для строительства церкви и монастыря в Фарфе на берегу Адды, недалеко от Монцы. Они давно разрушены, но древние писатели называют их прекрасными и богатыми произведениями архитектуры. Затем Теодолинда и ее второй муж, Агилульф, сменивший короля, построили собор в Монце, который, по их мнению, должен быть достоин нового вероучения. Этот собор был прообразом всех ломбардских церквей.

Прежде чем продолжить, возможно, было бы неплохо точно определить разницу между восточными и западными формами в эти столетия, когда они еще были разными.

Как мы уже говорили, базилика была типом римской или западной архитектуры, типом, который впоследствии перешел на Восток, где к ней был пристроен купол.

Гильдия комасинов, являясь пережитком римской *коллегии*, конечно, придерживалась римских традиций и, естественно, приняла римский тип базилики,^[24] форму которой они приспособили для использования в христианской церкви, в то время как ее орнамент соответствовал вкусу лангобардов.

Базилика, как объясняет Витрувий, была помещением, где правитель и его делегаты вершили правосудие. Но когда после гонений христианам разрешили строить свои церкви, базилики настолько хорошо удовлетворяли потребности христианского богослужения, что либо древние использовались как церкви, либо возводились новые здания той же формы; так что к четвертому веку слово Базилика стало пониматься как церковь, примечательная своими размерами, четкой формой и величием, с возвышенной трибуной. Все базилики Константина были посвящены святым — святому Петру, святому Павлу, Беато Марчеллино. Строительство Сессорианской базилики было начато в 330 году для хранения мощей Креста Господня, обнаруженных императрицей Еленой. Однако со времени эдикта Феодосия христианская архитектура приобрела новый и независимый характер; и именно тогда базилика стала расширяться и украшаться.

Восточные церкви, с другой стороны, произошли от античной синагоги, в которой преобладали концентрические формы, круглые или многоугольные. В их более позднем развитии были добавлены четыре равных рукава, и здесь мы получаем греческий Крест, в центре которого возвышался купол.

В романском, или комачинском, стиле IX-XIV веков форма становится более сложной. У нас есть: 1. святилище или пресвитерия; 2. апсида для хоров; 3. трансепты; 4. обычный квадрат или центр; 5. удлинённый неф; 6. проходы; 7. атриум или портик.

Однако во времена Теодолинды церковная архитектура в Ломбардии была полностью и чисто римской, с влиянием средневекового христианства. Риччи рассказывает нам, что строительство первых церквей сопровождалось символическим выражением.

"Герменевтический символизм требовал, чтобы апсида или хоры были обращены на восток, чтобы верующие во время молитвы имели эту часть перед собой".

Самой обычной формой была трехапсидная церковь, многие образцы которой сохранились до сих пор. Сан-Пьетро-а-Градо, недалеко от Пизы, является прекрасным образцом этого.

Вокруг апсиды ломбардской церкви был портик, где могли стоять кающиеся и оглашенные, которые еще не были допущены к алтарю. Наверху были *лоджи* (галереи) "для девственниц и женщин". Трибуна была приподнята и часто украшалась перилами, а под ней находился склеп или исповедальня. Склеп символизировал память о первых христианах, когда подземные катакомбы образовывали церковь верующих. Алтарь обычно представлял собой могилу мученика, согласно тексту— "Я видел под алтарем души тех, кто был убит за слово Божье и за свидетельство, которого они придерживались" (Откр. vi. 9).

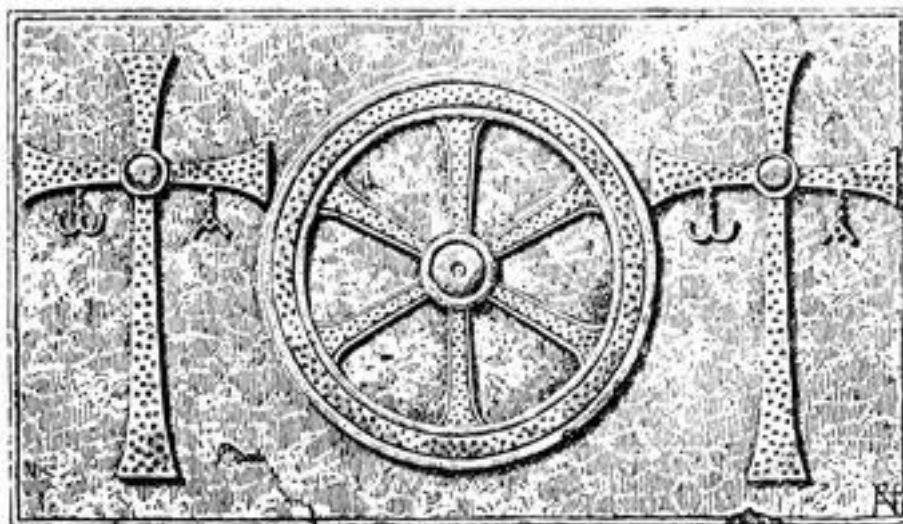
Там, где первоначальная форма ломбардской церкви не была изменена, как в первой церкви Монцы, все эти части все еще можно увидеть.

Риччи прямо говорит нам,[25] что для строительства своей церкви в Монце королева Теодолинда воспользовалась услугами тех *магистров Комачини*, которые, как описывает их Ротарис в своих законах 143 и 144, были квалифицированными архитекторами и строителями.

Похоже, что, хотя вся Италия была покорена лонгобардами, *магистры Комачини* сохранили свою свободу и привилегии. Они стали гражданами лонгобарда, но не были крепостными; они сохранили право заключать свободные контракты и получать справедливую цену за свой труд, и даже имели право владеть земельной собственностью и распоряжаться ею.[26]

Следовательно, именно по свободному контракту, а не в каком-либо духе рабства, комасины взялись за строительство церкви Теодолинды.

Трудно представить, какой была церковь во времена Теодолинды, поскольку ее форма изменилась в двенадцатом и четырнадцатом веках. Риччи говорит, что античная базилика Монца заканчивалась тем, что сейчас является первой восьмиугольной колонной, на которой покоятся остатки примитивного фасада. Четыре колонны поддерживали сводчатую трибуну, а главный алтарь был приподнят над уровнем церкви. Впереди был *атриум*, поддерживаемый портиками, и он думает, что скульптуры на нынешнем фасаде - старинные.



Древняя скульптура в соборе Монцы.

[См. стр. 39.](#)

Каттанео, итальянский специалист по ломбардской архитектуре, не верит в нынешнее существование даже такой части церкви Теодолинды и, отрицая фасад, отрицает также скульптуру на нем, особенно ту, что над дверью, где Агилульф и Теодолинда предлагают диадему креста святому Иоанну Крестителю, и изображены в коронах, чего не делали ранние короли Ломбардии.[27] Фигуры, правда, выдержаны во всем стиле двенадцатого века, когда более поздние короли Ломбардии были украшены крестом. Комасины восстановили церковь. Каттанео считает, что единственная скульптура, которую можно с уверенностью датировать временем Теодолинды, - это камень, который, возможно, был фасадом алтаря, на котором находится грубое рельефное изображение круга колеса, эмблемы Вечности, по бокам которого расположены два креста с буквами *альфа* и *омега*, висящими на рукоятках. Знаменательным фактом является то, что Альфа имеет точную форму масонского символа циркуля, а в кругообразной окружности можно увидеть начало этого

символа Вечности, непрерывной линии без конца и начала, которую комачины в последующие столетия превратили в такие замечательные *интреччи* (переплетенную работу). Скульптура чрезвычайно груба; чтобы обогатить рельеф, художник покрыл кресты и круги отверстиями для сверления. Это самое интересное звено, соединяющее пришедшее в упадок римское искусство с началом христианского искусства на Западе (ранние равеннские скульпторы не в счет, они были импортированы с Востока). Рассматривая любую из позднеримских камей, или *интали*, или даже их каменные скульптуры после падения классического искусства во времена Адриана, можно заметить, что вместо долота постоянно используется сверло.

Итак, эти художники-комасинцы начинали с единственного стиля искусства, которому они были обучены, и, хотя сохранили старые традиции, они вышли из практики в течение столетия или двух, пока захватчики опустошали их страну, и им пришлось начинать все сначала с низкого искусства, небольшого мастерства и неиспользованного воображения. Но с новым импульсом, данным искусству, их мастерство возросло, они приобрели более широкий диапазон воображения, большую широту замысла, развиваясь столетие за столетием, как мы проследим, от первых цельных, тяжелых, маленьких строений до воздушной легкости витиеватого романского стиля — союза Востока и Запада.

Другой кье́за *грациосиссима*, как говорят, основанной Теодолиндой, была церковь Санта-Мария-дель-Тильо, недалеко от Граведоны, на левом берегу озера Комо, которая, по словам Муратори, была древней уже в 823 году, когда ее описывает старый хронист Аймонин (*Aimoninus de Gestis Francorum*, iv. 3). С тех пор она сильно изменилась, но, по мере того как проф. Мерзарио пишет: "Когда задумываешься о том, что это была работа тысячелетней давности, и когда принимаешь во внимание легкость дизайна, элегантность арок, окон, колонн и колоннитулов, волей—неволей приходится признать, что даже в ту эпоху искусство на территории Комо расцветало под руководством *маэстро Комачини*".

Теодолинда также основала монастырь Монте-Барро близ Гальбиате; церковь Святого Сальваторе в Барцано, маленькую горную церковь в Безано над Виджиу; церковь Святого Мартино в Варенне; а также церковь, баптистерий и замок Перледа над ним; в последнем, как говорят, она умерла. Королева Теодолинда привыкла проводить жаркие летние месяцы на берегу озера, и часть дороги возле замка Перледа до сих пор называется *Via Regina* (дорога королевы) в память о ней. Король Куниберт тоже любил берега Комо.

В церковном строительстве Теодолинды всегда есть какая-то красивая, изящная причина, сильно отличающаяся от причин, по которым строили многие короли. Их подношения слишком часто были жертвами за грех, основанными на раскаянии, но ее подношения, как правило, были благодарственными подношениями, основанными на любви. Например, церковь в Ломелле, которую она воздвигла в память о том, что впервые встретила там своего второго мужа Агилульфа.

Теодолинда также построила церковь Святой Юлии в Бонате, недалеко от Валь-Сан-Мартино, в епархии Бергамо; но в наши дни от нее мало что осталось. Автор *Античиты Лонг. Мил.* (Диссертация I., стр. 120) говорится, что Марио Лупо опубликовал план и раздел церкви в своем *Дипломатическом кодексе* (Т. I., стр. 204) вместе с другим, еще более великолепным, датированным почти той же датой. Он посвящен С. Томмазо и стоит недалеко от реки Брембо, в Лемине, в той же епархии. "Эта церковь, - говорит монах, написавший *Античиту* и т. Д., - Все еще существует (в 1792 году) и имеет круглую форму, с нижними и верхними *портиками* внутри, напоминающими дизайн древней церкви Святого Витале в Равенне". Лупо описывает его даже в руинах как "восхитительный храм, равного

которому по размерам, прочности или элегантности вряд ли можно найти в Ломбардии. Его периметр, - говорит он, - можно проследить среди колючек и шиповника окружающих лесов, и таким образом можно оценить его форму и размер. Руины подтверждают утверждение о великолепии зданий во времена королевы Теодолинды и показывают, что в начале седьмого века архитектура не была такой грубой, как предполагалось, и что, помимо прочности конструкции, в ней сохранялись правильные пропорции и гармония частей, за исключением, возможно, чрезвычайной легкости и неравномерности колонн".

Мы много читали у древних авторов о дворце королевы Теодолинды с его картинами на стенах, изображающими Альбоина и его дикие орды лонгобардов, в их разноцветных одеждах, распущенных рукавах и длинных бородах. Мы можем верить, что эти картины были такими же грубыми и средневековыми, как и их скульптуры, независимо от того, были ли они выполнены дикими лонгобардами или пришедшими в упадок романо-римскими художниками. Однако они доказывают, что живопись была одной из отраслей искусства в гильдии.

Король Агилульф также нанял архитекторов, но это было в более военном стиле архитектуры — строить замки и мосты. Замок Бранигола датируется его правлением, как и прекрасный мост через реку Брембо, а другой - через реку Брегия, между Черноббио и Борговико, недалеко от Комо. Он также аккредитован при строительстве Палаццо делла Торре в Турине, с его двумя восьмиугольными башнями и смешанной архитектурой из кирпича и камня. Во всех этих работах строителям, как и в наше время, кажется, иногда приходилось расставаться с жизнью. Настолько, что король Ротарис в 636 году нашей эры издал, как мы видели, специальные законы по этому вопросу.

Гундеберг, дочь Теодолинды, постигла та же участь, что и ее мать, став женой двух сменявших друг друга королей (Ариольда и Ротариса). Она также подражала ей в церковном строительстве. Церковь Святого Джованни в Борго в Павии была возведена ею.^[28] Говорят, что после Сан-Микеле это было самое прекрасное здание того времени. В нем был неф и два нефа с галереей над арками. Апсида имела внешнюю колоннаду, удобную галерею и восьмиугольный купол. Фасад, как обычно, был разделен на три части и украшен символическими фризами. На середине фасада располагалась амбулатория с шестью двойными арками и небольшими колоннами, которая сообщалась с внутренними галереями для женщин. Сюда вели две винтовые лестницы, вырезанные в пилястрах фасада. (Читая это, мы, кажется, снова и снова перечитываем описание Хексхэма в Англии.) Нижняя половина фасада была сделана из песчаника, верхнюю половину кирпича украшал "какабус", *то есть* инкрустированный различными выпуклыми пластинами из разноцветной смальты.^[29] Очень жаль, что эта интересная церковь была разрушена в 1811 году, а ее символические рельефы и резные камни безжалостно использованы в фундаменте современных зданий. Некоторые из них, однако, были спасены дворянином из Павии, доном Галеаццо Витали, и хранятся на его вилле между Лоди и Павией. Здесь, 13 мая 1828 года, синьори Сакки^[30] отправился посмотреть на них и нашел много ценных образцов символического искусства Комачино. Здесь представлены квадратные плиты, которые, возможно, были частями фризов или *плутей* (мраморных панелей), покрытых переплетением, образованным переплетающимися виноградными лозами или даже змеями; иногда это простой шнур с таинственными непрерывными узлами, точно подобными тем, что недавно были обнаружены в Сан-Аньезе и Сан-Клементе в Риме. Там было несколько капителей колонн и пилястр со значительными гротесками, такими как человек между двумя львами; лабиринт виноградных лоз с сатиром в них, возможно, эмблема христианства, которое сдерживает и цивилизует даже самые дикие натуры; два вооруженных воина на лошадях, встречающиеся в битве, олицетворяющие

воинствующую Церковь. (Похожая столица есть в Сан-Стефано в Павии.) На одном из них два гиппогрифа встречаются под углом; на другом два дракона с переплетенными хвостами кусают человека, находящегося между ними под углом. (Та же эмблема борьбы с грехом представлена у С. Пьетро в "Золотой крыше".) Один из них представляет собой любопытный символ, который, по-видимому, является пережитком язычества и представляет богиню-рыбу восточных религий. У женщины, одетой только в фиговый лист вместо платья, вместо ног двойной хвост. Она держит два конца этого двойного хвоста, в то время как змеи, обвившиеся вокруг него, сосут ее грудь — очень мистическая концепция Евы. Там есть очень примечательная круглая каменная глыба с вырезанными на каждой стороне зубчатыми кругами, а в кругах - крест. Муратори говорит, что этот камень был установлен высоко над алтарем, чтобы все верующие могли видеть крест.

С этой церковью был связан особый древний павийский обычай. Раз в год там проводилось что-то вроде ярмарки, на которой не продавалось ничего, кроме колец, и никому не разрешалось их покупать, кроме детей и незамужних женщин. Считается, что этот обычай был введен самой Гундеберг в память о подарке Григорием Великим трех колец, одного с жемчужиной и двух с гиацинтовыми камнями.^[31] Его поздравительное письмо Теодолинде по случаю крещения ее маленького сына Адальоальда сохранилось до сих пор. Он говорит, что "присылает несколько подарков для ее сына и три кольца для ее маленькой дочери Гундеберг". Возможно, подарок папы был помещен в сокровищницу церкви и поначалу озаменовался продажей благословенных амулетов в виде колец, но впоследствии выродился в ярмарку. Этот обычай просуществовал до 1669 года.

Промышленность всех видов, по-видимому, процветала при лонгобардах; римские папы и другие монархи часто пользовались услугами ломбардских ремесленников. Письмо Григория Аричи, герцогу Ломбардии, датированное 596 годом, просит его прислать рабочих и волов в Брешию, срубить и отвезти в Рим несколько деревьев для балок в церкви святых Петра и Павла, обещая ему взамен *dono che non sarà indegno di voi* (подарок, достойный вас).^[32]

В 600 году н.э. Какан, царь авари (гуннов), послал к Агилульфу за морскими архитекторами и рабочими для постройки лодок, на которых Какан захватил определенный остров во Фракии.^[33]

Что касается мастеров Комасины у себя дома, то у них было много дел по строительству церквей.

Седьмой и восьмой века были временем великой преданности Церкви и, следовательно, эпохой великого церковного строительства. Король Луитпранд осознал это настолько сильно, что добавил к законам Ротариса пункт, разрешающий его подданным передавать наследство Церкви *pro remedio animæ suæ*; закон, кстати, который не всегда был полезен в своем действии; поскольку он позволял склонным к злу совершать преступления при жизни, а затем, обманом лишая своих естественных наследников их наследства, обезопасить, как они верили, свои души от вечного наказания, оставляя средства на строительство церкви или монастыря.



Столица Комасине в Сан-Дзено, Верона. Драконы, переплетенные.

См. стр. 43.

Сохранилось завещание Эрипранда, герцога Кремонского, датированное 685 годом, согласно которому церкви Святой Марии Маджоре и Святого Микеле в Борго достались в наследство этому городу. Папа Сергий I. восстановил базилику в Остии и основал церковь Святой Марии на Виа Лата, одарив их богатыми дарами, а также папу Иоанна II. отремонтировали и наделили Святой Марией в Трастевере.^[34]

Бертарис и Годаберт, сыновья Ариберта, были в 661 году свергнуты с престола Гримоальдом, герцогом Беневентским; но Бертарис, восстановленный в 671 году, отозвал свою жену

Роделинду и сына Куниберта из Беневента, где они были взяты в заложники, и в знак благодарности за их освобождение основал церковь Святой Агаты аль Монте в Павии, [35] в то время как его жена Роделинда основала церковь Святой Марии *фуори ле мура* в тот же город. Бертарис посвятил свою церковь Святой Агате, потому что накануне дня Святой Агаты он был чудесным образом спасен от убийства Гримоальдом, его хранителем. На фасаде церкви начертано: "Pertharitus Longobardorum Rex Templum hoc S. Agathæ Virg. et Mart. dicavit anno Christi DCXXVII."

Церковь имела обычные "три нефа", а фасад был обращен на запад. С тех пор его переделали. Поскольку в средние века зданию грозило разрушение, центральный неф приходилось поддерживать большими внешними контрфорсами и внутренними арками, одну из которых можно увидеть над нынешним дверным проемом; когда-то она служила входом на хоры. Когда неф восстанавливали, под кирпичной кладкой были обнаружены некоторые из старых ломбардских капителей. Они выдержаны в том же стиле, что и в S. Michele и S. Pietro в Ciel d'oro в Павии, и имеют все признаки работы Comacine. На одном изображены два льва, очень хорошо вырезанных. Они сходятся в углу, где одна голова служит для обоих. На другом изображена человеческая фигура, его руки держат двух драконов, которых он победил, но чьи хвосты все еще обвиваются вокруг него. Прекрасная средневековая аллегория борьбы человека с грехом.

Круглая церковь Роделинды, Сан-Мария форис портам (ныне ее больше нет), стала более известна как Сан-Мария *делле пертиче* (поляков), потому что там находилось королевское кладбище, на котором были похоронены многие ломбардские короли и знать, и, согласно обычаям нации, могилы были отмечены деревянными столбами, на вершине каждого из которых сидел деревянный голубь (эмблема души), смотрящий в сторону места, где человек умер или был убит. [36]

Мы можем объяснить его круглую форму тем фактом, что это была скорее церемониальная церковь, чем церковь для обычного богослужения. В нем Хильдебранд был коронован, или, скорее, получил королевский жезл власти. В нем была внутренняя амбулатория, арочная колоннада вокруг него под крышей в истинно ломбардском стиле. Эта колоннада часто использовалась в круглых церквях, чтобы восполнить нехватку места в торжественных случаях. [37] Некоторые колонны были рифлеными и, по-видимому, были заимствованы из более раннего римского здания. Два из них, укороченные и с выструганными канавками, сейчас украшают ворота Павии в сторону Милана. Каттанео приписывает основание этой церкви Ратчису. Этого не может быть, поскольку в 736 году, за десять лет до того, как Ратхис стал королем, Луитпранд тяжело заболел, и лонгобарды собрались в церкви Святой Марии *делле пертиче* и провозгласили Хильдебранда своим преемником.

Ариберту II (701-712) приписывается основание церкви Святого Сальватора за пределами Порты Маренго в Павии, где, по словам Маласпины, можно отметить значительное улучшение стиля острых арок и более правильные и элегантные пропорции.

Базилика Святого Пьетро де Дом в Брешии датируется примерно этим временем, хотя она была построена независимо от королевского покровительства Лонгобардов в знак благодарности епископа Анастасия за победу Церкви над арианством. Он был разрушен, когда в семнадцатом веке строили новый кафедральный собор, но древние писатели говорят нам, что форма его обладала истинно ломбардской символикой. Хоры располагались на западе, лицом к востоку; у них были тройной неф и тройная апсида и обычное неравномерное расположение колонн, одни из которых большие, другие маленькие; одни длинные, другие короткие, последние были удлинены, одни из белого мрамора, другие из

темного. Я не понимаю значения этого разнообразия колонн, которые можно увидеть во всех церквях Комачине той эпохи.

Если мы не сможем увидеть Сан-Пьетро-де-Дом, мы можем увидеть в Брешии церковь не менее древнюю, Ротонду Санта-Мария-Маджоре, которая, по словам хронистов, была начата брешийским герцогом Марквардом и закончена его сыном Фродвардом при содействии короля Гримоальда около 665 года. План церкви очень интересен; здесь есть два концентрических круга, внутренний из которых образован восемью пилястрами, арки которых поддерживают купол и образуют фасад обычной амбулатории наверху. Это все, о чем можно судить как о принадлежащем церкви седьмого века. Трибуна и верхние части построены позже, а склеп - раньше, поскольку, как полагают, это остатки раннехристианской церкви Святого Филастрио, хотя некоторые утверждают, что она римская.

Куниберт следующий в списке лонгобардских строителей церквей. Он построил церковь Святого Георгия в качестве жертвоприношения по обету после своего бегства от попытки свергнуть его с престола в 691 году, предпринятой Алачи, герцогом Брешии, и двумя гражданами по имени Альдоне и Грансоне. К церкви Святого Георгия был пристроен монастырь для монахов, первый лонгобардский монастырь, основанный в Миланской епархии. Документы и дипломы, датированные 784 и 901 годами, доказывают существование обоих зданий до последней даты, но в акте купли-продажи в 998 году говорится только о церкви, которая все еще существовала в 1792 году.

По триумфальном возвращении короля в Павию он воздвиг у дверей Сан-Джованни величественную гробницу священнику Зенону, который отдал за него свою жизнь, облачившись в королевские доспехи и бросившись из королевского шатра в битву.

В 700 году н.э. Куниберт прибыл в Лукку, которая тогда стала лонгобардским городом, и заинтересовался строительством церкви в честь трех святых - Стефана, Лоуренса и Винсента; впоследствии она стала церковью Святого Фреддиана. Фактическим покровителем, возможно, был не сам Куниберт, а его мажордом Фаулус, который, вероятно, был там его заместителем. Два древних акта в соседнем монастыре Святого Винсента и Святого Фреддиана, датированные соответственно 685 и 686 годами, доказывают, что Фаулус восстановил монастырь и щедро одарил его, и что епископ Феликс впоследствии уступил аббату Баббинусу и его монахам диплом, подтверждающий щедрость Фаулуса. Монастырь был, как утверждают хронисты, первоначально построен С. Фреддиано, епископом Лукки, в шестом веке, и что, когда пришли первые необращенные лонгобарды, изгнали его и разрушили его собор, он бежал на несколько лет, но по возвращении построил еще одну церковь за городом с пристроенным к ней монастырем. Для этого он воспользовался скульптурными камнями и колоннами древнеримского амфитеатра, возведенного в Лукке Вибием во времена Траяна. Это был монастырь, восстановленный Фаулем. Когда во времена епископа Джованни II сюда перенесли кости Святого Фреддиануса, церковь стала известна как Святой Фреддианус. Церковь, построенная во времена Куниберта, ни в коем случае не была тем прекрасным зданием, которое мы видим сейчас, хотя, как и в Монце, форма старого здания может быть воспринята. Древняя апсида, которая была прослежена в ходе некоторых раскопок, в пять раз меньше нынешней, и предполагается, что старая церковь, если бы ее повернули таким же образом, заканчивалась бы рядом с тем местом, где стоит нынешняя кафедра; а перед ней был портик, который упоминается в некоторых древних рукописях.

Церковь, безусловно, была ориентирована по-другому, следуя символической формуле, согласно которой хоры должны быть обращены на восток; поскольку раскопки выявили часть

колонн нефа, погребенных под нынешним пресвитерием в задней части. Круглые стены хора были повторены перед нынешним алтарем, и было доказано, что стена не продолжалась там, где начинается полукруг апсиды; тогда как, если бы церковь находилась в том же направлении, в каком она движется сейчас, стены были бы продолжены по всей длине нефа.

Кавалер Кордеро ди С. Квинтино в своей книге *"История памятников алькуни Луккези"*, 1815 год, был первым, кто обратил внимание на перевернутый план старой церкви, что подтвердили недавние раскопки. Он утверждает, что храм был в форме латинского креста, имел неф, четыре нефа и трансепта; что его хоры находились в западной части, обращенной на восток, а фасад - на восток. К несчастью, его происхождение не может быть точно доказано, поскольку архивы С. Фреддиануса, должно быть, сгорели в 1596 году, когда монастырь вместе с другими домами был подожжен, даже если они пережили прежнее разграбление и сожжение гибеллинами при Угуччоне делла Фаджиола в 1314 году.

Следующим идет *Король славы* Луитпранд, который, как нам говорят, построил множество базилик в честь Христа в тех местах, где у него были резиденции. Он был для ломбардского искусства тем же, чем Лоренцо де Медичи был для искусства эпохи Возрождения. Луитпранд был крупным работодателем наших мастеров из Комасины и, весьма вероятно, считал их дорогими предметами роскоши, поскольку, как мы увидим в следующей главе, он был вынужден законодательно установить цены на них. Он даже указал длину своей королевской стопы в качестве руководства для измерения.

Говорили, что ступня Луитпранда была очень длинной, и все же после долгих дискуссий среди писателей, наконец, было решено, что ступня Луитпранда и римская ступня, использовавшаяся до него, были одинаковой длины!

От церквей Луитпранда осталось очень мало аутентичного. Церковь Святого Пьетро[38] в Сьель д'Оро (золотая крыша) в Павии, которая была освящена папой Захарией в 743 году, теперь представляет собой простую современную церковь, в которой нет ничего, кроме круглой формы апсиды, что говорит о ее древности. Эта золотая крыша, должно быть, отсылает к некоторым мозаикам, первоначально украшавшим трибуну, и, я полагаю, является первым примером использования мозаики в ломбардской церкви. Он был построен христианским королем "для лучшего почитания священных останков этого великого светоча церкви, святого Августина, которые были помещены сюда им самим". Тело святого было выкуплено у сарацин на Сардинии в 743 году, и мощи оставались в Сан-Пьетро в течение десяти столетий.[39] Церковь Луитпранда, как нам говорят, была симметричной и изящной (*грациозо*). Фасад был обычной ломбардской формы, с довольно плоским фронтоном и галереями под карнизом; в нем были узкие окна с круглыми арочками и крест над центральным, глубоко вырезанный в камне, как мы видим в церкви Святого Микеле в Павии.



Базилика Святого Фреддиано в Лукке, 7 век.
(С фотографии Броги.)

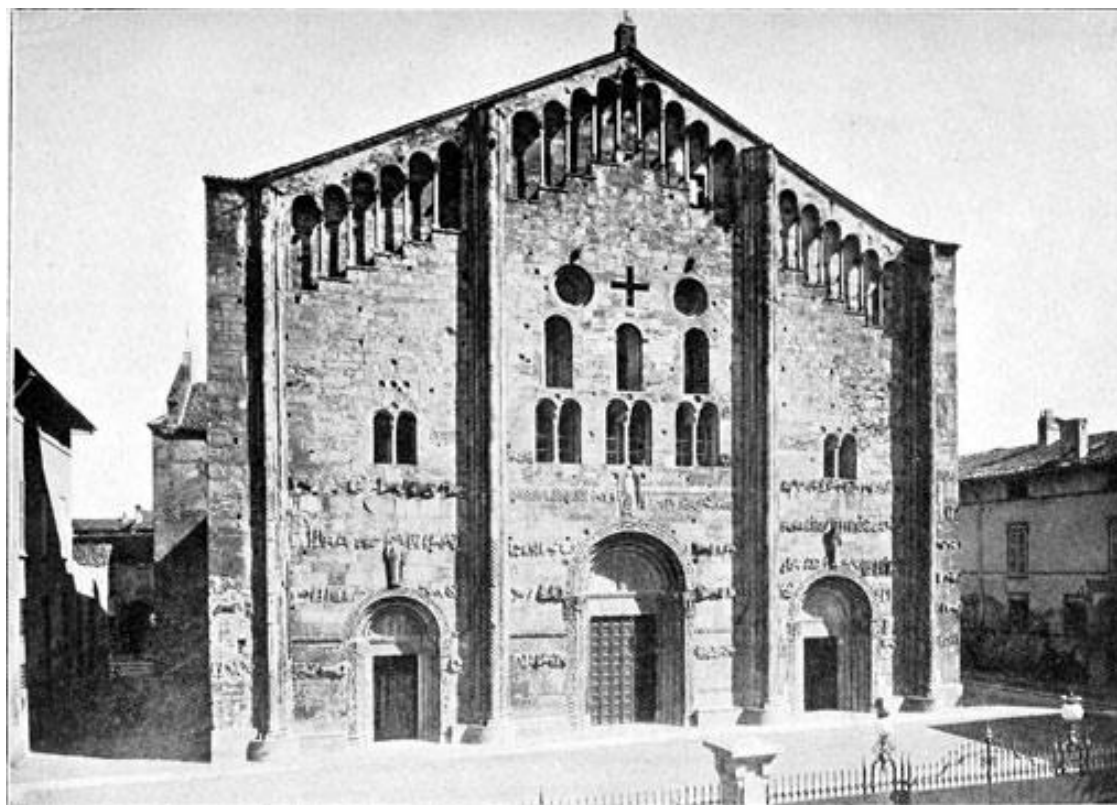
См. стр. 49.

Самой прекрасной из существующих церквей времен лонгобардии является базилика Святого Микеле в Павии, которая до сих пор не повреждена и может быть принята за кульминационную точку первого ломбардского стиля. В нем есть все отличительные признаки работы Комачине того периода. Здесь сохранилась римская форма латинского креста с нефом и двумя проходами, разделенными группирующимися колоннами, поддерживающими круглые арки. Стены над центральным нефом заканчиваются скульптурным струнным ходом, а над ним - этажом, двойные ломбардные арки которого разделены мраморными колоннеттами со скульптурными капителями. Центральный неф заканчивается полукруглой апсидой, окруженной пилястрами и арками; под ней находится склеп, поддерживаемый двумя рядами колонн, капители которых покрыты причудливыми

скульптурами. Сейчас в склеп ведут ступени под теми, что ведут к трибуне, но первоначально в нем было два входа по бокам трибуны, как в крипте в Торчелло и в крипте Сан-Дзено в Вероне, которые также относятся к седьмому веку. Другая особенность заключается в неравномерном расположении проходов: левая стена наклонена вправо, правый трансепт длиннее и больше левого. Нам говорят, что это не случайность, а одна из многих символических форм, используемых комасинцами. И Кордеро, и Витет ссылаются на это. The latter says—"Souvent le plan de l'église penché de gauche à droite. "Cette inclinion est attribuée, comme on sait, au pieux desirs d'imiter la position du Sauveur expirant sur la croix". [40] В целом интерьер величественный и внушительный, и в его нынешнем виде сохраняется общий план первоначальной церкви. Некоторые детали были восстановлены в пятнадцатом веке, особенно четыре основные опоры, поддерживающие центральную арку, но по различию в работе и скульптурах мы можем легко отличить добавленные детали. Латинская надпись в апсиде без даты доказывает, что большая центральная арка крыши и хоры были обновлены Бартоломео Негри. Был некий Бартоломмео Негри, который был каноником в 1496 году, но античный стиль эпитафии указывает на более раннего реставратора с тем же именем (все мы знаем, как семьи в Италии веками сохраняют один и тот же набор христианских имен), тем более что роспись в апсиде приписывается Андрино д'Эдезия, который жил около 1330 года. Некоторыми интересными реликвиями в церкви являются круглые плиты из черного и зеленого мрамора, которые сейчас лежат в полу нефа. Традиция, подтвержденная падре Ромуальдо, гласит, что это были камни, на которые устанавливали помост для коронации ломбардских королей.

Точно так же, как интерьер церкви Сан-Микеле в Павии является наиболее совершенным из существующих образцов классической формы, сведенной комачинцами к христианскому использованию и символике, фасад является самым совершенным образцом их средневеково-восточного убранства того времени, какой только можно найти. Мы приводим иллюстрацию этого.

Комасины в ту эпоху были совершенно искренни, и их фасад всегда был истинным лицом церкви. Карниз с воздушной галереей колонн под ним точно повторял линию низкоскатной крыши. Только когда они стали эклектичными, а их стиль смешанным и чрезмерно витиеватым, появились фальшивые фасады, подобные тем, что мы видим в Лукке. Внутреннее разделение нефа и прохода точно обозначено снаружи простенками или пилястрами. У S. Michele есть четыре пилястры, разделяющие его на три части, каждая из которых снабжена своей круглой арочной дверью. В пятнадцатом веке центральные окна были изменены, и над тремя ломбардскими окнами было установлено большое уродливое круглое отверстие. Но в 1861 году у них хватило вкуса открыть оригинальные окна, признаки кладки которых были видны в стене, и добавить крест, глубоко вырезанный в камне, который был отличительной чертой фасадов той эпохи. Действительно, церковь во всех ее аспектах можно рассматривать как прообраз романо-ломбардского здания. Самой замечательной частью, пожалуй, является его орнамент, который уникален и причудлив в высшей степени. Помимо резьбы на двери и окне, весь фасад испещрен линиями скульптурных камней, причудливой смесью ангелов, демонов, святых и чудовищ, которые кажутся кошмарным сном средневековых суеверий, но на самом деле являются мистической Библией в камне. Более подробно я расскажу об этом в главе, посвященной ломбардскому орнаменту.



Фасад Сан-Микеле в Павии. Верхняя часть восстановлена в первоначальном виде; нижняя часть под старину. 7 век.

[См. стр. 52.](#)

Теперь мы должны на несколько мгновений обратиться к его истории, на которой лежит большая неопределенность. Некоторые авторы говорят, что церковь Святого Микеле в Павии была построена Константином Великим в знак благодарности за помощь, оказанную ему этим Святым в его победе над франками в 325 году; но, возможно, они перепутали эту церковь с той, которую, как утверждает Созомен, Константин воздвиг святому Михаилу на берегу Геллеспонта. Другие авторы, одним из которых является Маласпина, утверждают, что это основание остготов; другие, снова находя подозрение в арианстве в скульптуре Благовещения на южной стороне церкви, приписывают ее Агилульфу до его обращения из арианства; в то время как Габриэль Роза, автор *Истории вражды и общин в Ломбардии*, приписывает ее королю Гримоальду.

Это последнее, однако, опровергается одной из любопытных историй Павла Диаконуса. Он говорит, "что в 661 году нашей эры король Бертарис, подвергавшийся опасности из-за узурпатора Гримоальда, был спасен своим верным слугой Унульфом, который, набросив на плечи своего царственного господина одеяло и медвежью шкуру, выгнал его с бранью из дворца, представив, что он пьяный раб. Ускользнув таким образом от стражи, находившейся на жалованье у Гримоальда, и обезопасив короля, Юнульф нашел убежище в базилике Святого Михаила, пока новый король не простил его".^[41] Церковь снова упоминается Павлом Диаконусом, когда он рассказывает, как в 737 году, когда Луитпранд судил Пеммониса, герцога Фриули, и других благородных лонгобардов, обвиненных в святотатстве против Каллиста, патриарха Аквилеи, один из них по имени Эрсемар бежал в поисках убежища в Рим. базилика Святого Михаила. Снова в 774 году некий Тринидий, агент короля Дезидерия, оставил дом недалеко от По в Гравенате в наследство "Базилике блаженных

Архангелов Михаэлиса *intra civitatem Ticinensum pro anima sua*". Все это доказывает, что церковь существовала до времен Луитпранда и что она была особенно почитаема.

Святой Михаил, будучи воинственным святым, был любимым объектом почитания лангобардов. Когда Алачи попытался свергнуть короля Куниберта, он внезапно и загадочно отказался сражаться с королем, потому что увидел видение Святого Михаила, стоящего рядом с ним; тогда Алачи понял, что битва обернется против него самого, если он рискнет на это.

Когда лангобарды отправлялись на войну, они несли перед собой изображение святого Михаила на своем штандарте. На их монетах также была оттиснута надпись *S. C. S. Mähel*, или иногда *Михаил*, написание в те дни вообще не было фиксированной величиной.

Но вернемся к нашему королю-строителю церковей Луитпранду.

Он воздвиг монастырь Святого Аббондио в Берселе в горах и еще один, посвященный Святому. Анастасия, недалеко от своей загородной виллы под названием *Кортелона* (*Corte di Alona*). На этой вилле у него была личная часовня, и он был первым принцем, у которого священники ежедневно служили мессу в его собственном доме.^[42] У него был любимый врач по имени Гундуальд, который при содействии королевской щедрости Луитпранда основал монастыри Палаццоло и Питилиано близ Лукки. По его заступничеству Луитпранд грамотой, датированной 742 годом, подарил магистру Пикконе, архитектору Гундуальда, земли в Сабине, что показывает, какое значение Луитпранд придавал искусству, и этому магистру в особенности.

Астольфо, более поздний король, был столь же щедрым покровителем искусств; он передал доходы от церкви Святого Пьетро в Павии Ауриперту, художнику, которого он очень уважал. Астольфо построил монастырь Нонантола, некоторые части которого сохранились до сих пор, что свидетельствует о его прекрасной архитектуре. Похоже, он был очень беспринципен в своей жажде реликвий; анонимная рукопись из Салерно, говоря о его свирепости и дерзости, говорит, что, "взяв много тел святых из окрестностей Рима, он перевез их в Павию".^[43] Тот же старый хронист отдает ему должное, говоря, что "он построил как церкви, так и монастыри, которые он очень щедро одарил".

Затем последовал Ратчис, который после смерти своего брата Астольфо вышел из монастыря, в который он удалился после отречения от престола в 749 году. Его правление было самым коротким; вскоре он вернулся в свой монастырь к папе Стефану III. написал, приказывая ему не выступать против избрания Дезидерия, который был герцогом Фриули и пользовался большим расположением папы.

Дезидериус был либеральным покровителем гильдии Комасинов и строил монастыри, церкви и дворцы. Из первых мы можем упомянуть монастырь для монахинь близ Милана, известный как Ла Маджоре, или Большой. Его основание Дезидерием упоминается в дипломе, датированном 1002 годом н.э., в пользу аббата Святого Амброджо, который в том году был назначен духовным опекуном монахинь. В Брешии, уроженцем города Дезидерий, он построил монастырь близ Лено, известный как *Монастерио Леоненсе*, и еще более известный монастырь Санта-Джулия для монахинь, который он основал в 766 году. Дезидерий и его жена Анса наделили этот монастырь земельной собственностью, которая распространилась по всему Лангобардскому королевству. Сначала он назывался Сан-Сальваторе, но когда останки Санта-Джулии были привезены с Корсики и помещены сюда,

он был заново посвящен ей. Его первой настоятельницей была собственная дочь Деидерия, Ансельберга, которая приняла здесь постриг. Старый хронист говорит: "Его роскошь и количество святых дев, живших в его стенах, делают его одним из самых знаменитых монастырей Италии".

Синьор Одорици привел пример церкви в ее ломбардской форме - четырехугольной, разделенной двумя перистилиями по восемь колонн в каждом, на неф и два нефа (или три нефа, как говорят итальянские архитекторы). Арки имеют форму *tutto sesto* (полукруглые), а опорные стены окаймлены простым струнным ходом. Первоначально здесь была полукруглая апсида или трибуна, которая, вероятно, была обрамлена двумя меньшими по бокам. Колонны из белого мрамора имеют или были разными пропорциями, капители изваяны, некоторые из мрамора, а некоторые из *аренарии*.^[44]

Риччи считает, что смесь римского и византийского типов в них^[45] является доказательством того, что она действительно датируется временами Деидерия, когда эти два стиля перепутались. Некоторые капители полностью византийского дизайна, другие имитируют коринфский. На одной изображена средневековая скульптура мученичества Санта-Джулии, на другой - изображение королевы Ансы. Эти два произведения, несомненно, принадлежат перу комасинов восьмого века.

На склоне горы Монте-Чивате, недалеко от озера Анноне, в часе подъема от деревни Чивате, находится древняя ломбардская церковь, посвященная Святому Петру, которая почти не пострадала. Говорят, что он был построен в знак благодарности королем Деидерием. Его сын Адельгизо преследовал дикого кабана на этой горе и внезапно ослеп. Отец поклялся, что, если он поправится, на этом месте будет построена церковь Святого Петра. Вскоре после этого Адельгизо восстановил свое зрение, и Деидериус был верен своей клятве. Древняя рукопись, которая, как говорят, является современной,^[46] подробно описывает церемонии, когда король со всем своим королевским величием поднимался на гору, чтобы заложить первый камень. План похож на большинство других ломбардских церквей той эпохи. Большой пролет из двадцати семи ступеней ведет к портику, под которым находится главная дверь. Это, однако, ведет не сразу к церкви, а к крытому атриуму, на боковых стенах которого рельефно изваяны гиппогрифы с тройными хвостами, *то есть* тройные мистерии. Вход в неф имеет две спиральные колонны,^[47] необычная форма для комасинов той эпохи. Большая особенность заключается в расположении алтаря, который представляет собой низкий столик без перекладки, стоящий на возвышении, к которому ведут пять ступеней. *Палио* обращено лицом к хору, чтобы священник во время богослужения был обращен лицом к народу и лицом к востоку.^[48] У археологов возник бы вопрос, не является ли, учитывая обратную ориентализацию ломбардских церквей по сравнению с более поздними, передняя часть приподнятой трибуны не обычным положением их алтарей. Судя по всему, это единственная церковь, которая кажется достаточно неповрежденной. Алтарь находился под балдахином, поддерживаемым четырьмя небольшими колоннами, на скульптурных капителях которых изображены символические животные четырех евангелистов. Балдахин украшен грубыми барельефами Спасителя и апостолов, распятия и воскресения. Остатки подобных алтарей сохранились в Корнето Тарквинии на юге и в Сан-Пьеро в Градо близ Пизы. Остальная часть здания совершенно лишена украшений, за исключением некоторых резных капителей колонн в крипте.

Дни церковного строительства короля Деидерия подходили к концу. Он думал, что укрепил свое положение на троне благодаря союзу со всемогущим Карлом Великим из Франции, брат которого Карломан женился на дочери Деидерия Гильберге; а некоторые историки

утверждают, что его сын Адельчи женился на Гисле, сестре Карла Великого. Здесь мы видим связь, соединяющую мастеров Комачине под властью ломбардов с Карлом Великим, под чьим покровительством они распространились на север, развивая готическую архитектуру. Политически связь не была прочной. В 770 году Карлу Великому угрожал папа Стефан III, покровитель Дезидерия, и он отомстил, заставив Карломана отречься от Гильберги и отправить ее обратно к отцу вместе с двумя сыновьями. Карломан умер в 771 году, как и папа Стефан III. он прожил после него недолго, ибо в 772 году Карл Великий вступил в союз с новым папой Адрианом I. чтобы лишить Дезидерия его королевства. Этот недобрый план папы Адриана окрестил "реституцией для Святого Престола".

Хорошо известна знаменитая неравная битва при Павии между Дезидерием и многочисленным войском Франции. Дезидерий был побежден, и двухсотлетнему господству лонгобардов пришел конец.

Карл Великий хвалился тем, что освободил Италию от лонгобардского ига, но было ли его собственное иго легче, остается открытым вопросом. В любом случае, "реституции Святому Престолу не было". Ломбардские города были переданы папе Карлом Великим не больше, чем они были переданы Дезидерием. Напротив, он короновал себя *рексом Франкорум и Лонгобардорум*, и его сын Пипин унаследовал тот же титул.

С него начинается следующая эпоха в развитии комедийного искусства.

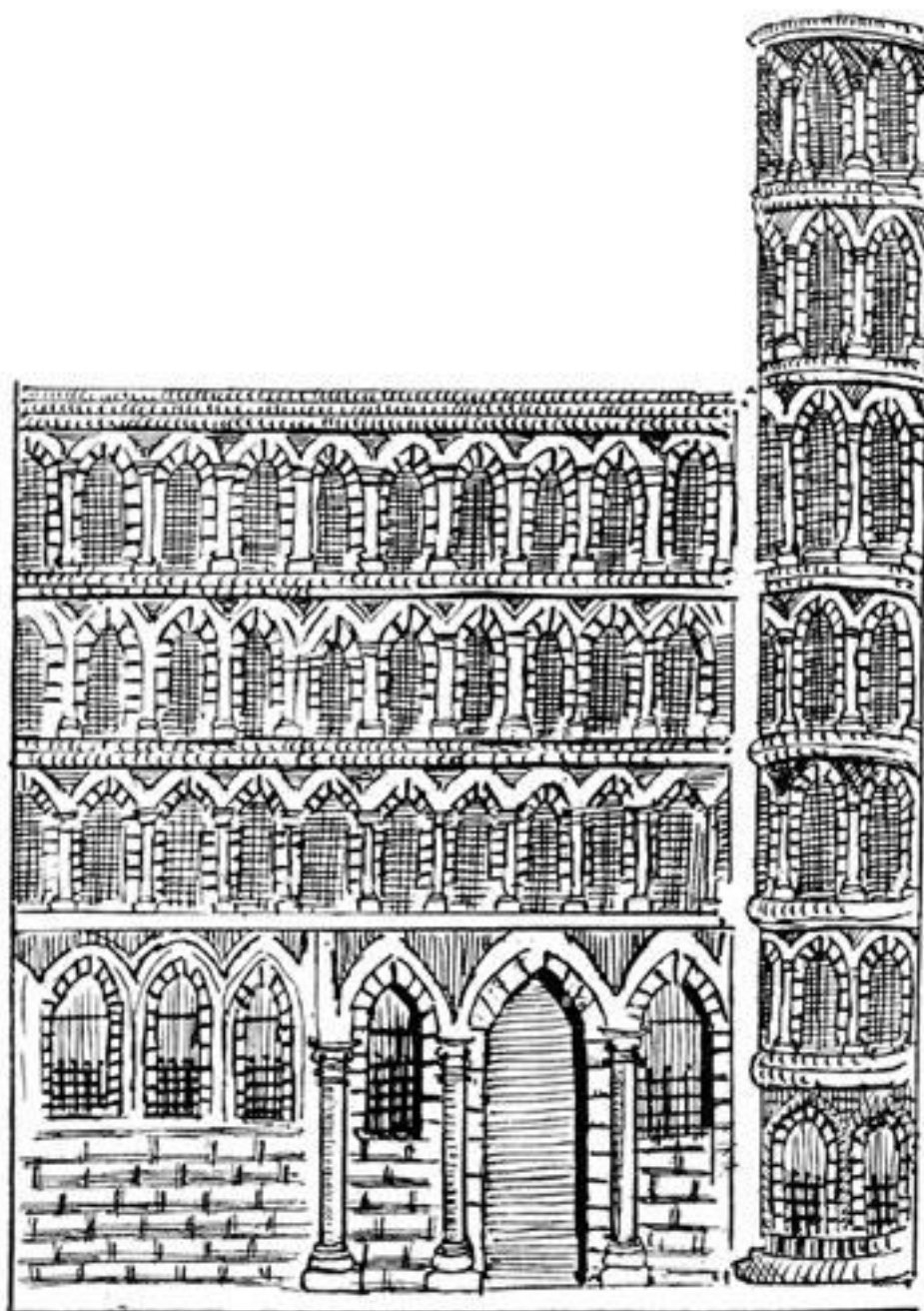
ГЛАВА III

ГРАЖДАНСКАЯ АРХИТЕКТУРА ПРИ ЛОНГОБАРДАХ

Какой бы церковной ни была работа гильдии, Комачине времен Ломбардии, тем не менее, был прекрасным гражданским архитектором. Он так же охотно работал на князя в строительстве дворцов и на благо страны в фортификации, как и на благо Церкви в строительстве монастырей и соборов. Действительно, войны всех видов занимали такое большое место в жизни Средневековья, что крепость имела большее значение, чем дом.

В гражданской архитектуре *магистры Комачини* седьмого и восьмого веков придерживались почти того же стиля, что и в своих церковных зданиях, конечно, адаптируя его для различных целей. В ломбардском дворце мы находим на верхнем этаже обычные двухсветные окна с двумя круглыми арками и разделительной колонной, заключенной в большую каменную арку.

Мы также находим неизбежный ломбардский карниз под крышей. В гражданских зданиях вместо полноценной галереи с колоннеттами это становится рядом кронштейнов с резьбой в головках поясков. Окна нижнего этажа представляют собой квадратные отверстия, забранные железными решетками для защиты в воинственные времена. Стены сложены либо из цельной кирпичной кладки *opus romanum*, либо из больших гладко обтесанных камней *opus gallicum*. В Ломбардии больше первых, поскольку глина для кирпичей легко доступна. В Тоскане и южнее здания чаще всего каменные. Флорентийский Барджелло, хотя и более поздний, предлагает очень прекрасный образец этой работы в старых частях стены, где гладко ограненные камни плотно прилегают друг к другу. Если для здания требовался внутренний двор, то оно было выполнено в том же ломбардском стиле, что и их церкви, с круглой аркой и выпуклой капителью, часто украшенной скульптурой.



Tosinghorum Palatium Florentiae celeberrimum in Foro Veteri situm lapide dolato comlumnisque marmoreis exstructum cui Turris adjacens ulnar. 130 proceritate erigebatur.

Калька со старой гравюры дворца Тосинги, средневекового здания, когда-то находившегося во Флоренции, с *Лаубией* на фасаде.

[См. стр. 61.](#)

Муниципальный дворец появился вместе с коммунами только после 1100 года. Во времена лонгобардии единственными зданиями, претендовавшими на архитектуру, были дворцы герцогов или королей. Дворец Луитпранда в Милане, вышедший из употребления после десятого века, так же красочно описан старыми хронистами и в юридических документах из архива святого Амвросия, как дворец Теодолинды в Монце Паулюсом Диаконусом.

До времен Коммун, когда Бролио или Бролетта и Палаццо Пабблико были еще неизвестны, дворец правящего князя был залом правосудия, а ближайшая базилика была местом

общественных собраний. Дворец короля Луитпранда был оформлен в стиле его времени *Кертисом дукаму*. В правление Карла Великого это был *Curti domum Imperatoris*; в других пергаментх *Curti Mediolanensis*. Поперек фасада проходила открытая галерея, называемая *Laubia*,^[49] образованная, как и галереи церковей Комачине, рядом арок на колоннетах. Здесь проводились *плациты* и произносились приговоры, как в королевских и императорских общественных зданиях, а население собиралось на улице внизу. *Рингьера* Палаццо Веккьо во Флоренции служила той же цели во времена Общин.

Лоджия, которая является неотъемлемой частью всех старых итальянских домов, является естественным потомком *Laubia*. В своем частном аспекте, как часть дома гражданина, Лоджия была местом, где хозяин дома принимал своих друзей.

Старинная РУКОПИСЬ Ландольфо сообщает нам, что пространство, занимаемое дворцом Луитпранда, было не очень широким. Она простиралась от монастыря Святого Амвросия до церкви Святого Протасия-ад-Монакоса (ныне ее больше нет), а дорога, ведущая к ней, была известна как *Страда-де-Чивите-Дуче*.

То, что король Дезидерий также использовал масонскую гильдию в гражданской и церковной архитектуре, по-видимому, вытекает из традиций его дворца в Сан-Джеминьяно. Несомненно, что в Сан-Джеминьяно существует солидное средневековое здание с явно ломбардскими окнами и ломбардскими арками под машинками, но действительно ли оно было построено Дезидериусом и для него, я предоставляю судить более мудрым антикварам. Это стиль того времени.

Как правило, в ломбардских домах были небольшие комнаты. Это, по-видимому, относилось даже к королевским и общественным зданиям, поскольку, как упоминалось выше, все публичные собрания должны были проводиться в церкви или в ее вестибюле. Когда Дезидерий созывал сейм в Павии, каждому князю или епископу был выделен дом, рядом с которым находилась церковь или молельня, в которых он мог встречаться со своим комитетом.

Различные методы и процессы домостроения очень четко перечислены в законах Луитпранда, заголовки которых мы приводили на предыдущей странице. Казалось бы, со времен правления Агилульфа мастера Гильдии стали властными, и ко времени Луитпранда потребовалось принять специальное законодательство для ограничения их цен. Свод законов Луитпранда регулировал прочность внешних стен здания в зависимости от их высоты, конструкции и материала.

В статье 160 говорится о двух разных конструкциях: римском стиле и галльском. It begins— "Similiter romanense si fecerit, sic repotet sicut gallica opera." (Римская работа приравнивается по ценности к галльской.) Это различие терминов вызвало много споров среди комментаторов. Проф. Мерзарио^[50] говорит, что "два национальных термина не могут быть применимы ни к одному небольшому отличию каменной кладки", и он понимает их как обозначающие римский стиль с круглой аркой, в котором построено большинство ломбардских церковей, и готику со стрельчатыми арками. Поскольку, однако, церковь Карла Великого, отца готики, еще не была построена во времена Луитпранда, мы должны быть более склонны принять мнение маркиза Риччи и Трои, которые интерпретируют фразу *opus gallicum* как обозначающую стиль, который, по их словам, был привнесен в Равенну Теодорихом и его готами и который они привезли из Галлии. Это был самый солидный стиль, какой только можно вообразить, по-видимому, остаток циклопического строительства; если это так, то он вовсе не был галльским, а пришел от пеласгов через этрусков, и поэтому был естественной последовательностью итальянской архитектуры; этруски научили римлян. Он

состоял из обтесанных камней большого размера и идеальной формы, еще больше укрепленных цементом. "Величайший труд готики и изящной словесности", - говорилось о строителях С. Овено в Руане. Если принять это определение, то другой термин *opus romanum* означал бы строительство из плоского кирпича, что в равной степени практиковалось комачинцами, особенно в Ломбардии.

В законах Луитпранда говорится о *ассе*, *таволати*,^[51] *сциндуле* (лонгобардский термин), с помощью которого дома разделялись внутри, и о дешевом виде домостроения, называемом галлами *пизе*, вероятно, от того же корня, что и *пигуато* (прижатый друг к другу). Согласно этому методу, стены были сложены из спрессованных земляных глыб, а затем скреплены вместе так, чтобы образовалась сплошная масса. Тот же метод до сих пор используется в Африке и Испании, а также в Италии крестьянами в субальпийских регионах близ Алессандрии (Пьемонт).

В разделе II., *De Muro*, где они используют термин *si arcum volserit*, это относится не к сводчатым крышам, которые тогда были неизвестны, а к небольшой арке окна или двери в толще стены, часто представляющей собой лишь каменный скат. Крыши поддерживались на деревянных балках, и законы определяют их размер и ценность в зависимости от того, являются ли они *скапитоццати* или *капитоццати*, т.е. тесаными или резными. Они также определяют качество древесины для балок или настила и стоимость кровли в зависимости от количества деревянных плит, необходимых для фальшборта крыши.

Таким образом, любой лонгобард, пожелавший построить себе дом, мог ознакомиться с законами Луитпранда и заранее подсчитать стоимость.

Эти законы также определяют прочность оборонительных стен города. Закон IV. указывает торговую цену такого рода работ; для построек, построенных *в массе*, или *за таха*, строителю за каждые шестьдесят футов выплачивается *солидум унум* (один сольдо, золотая монета). Риччи добавляет: "Это *per таха* — та же конструкция, которую греки и римляне называли *implectans*, то есть конгломерат".

У них было несколько видов стен, некоторые из кирпича, другие с основанием из камня (*nella base a sassi*), как у стен Милана, которые сохранились до сих пор.

Лютпранд выделяет разные деньги на разные виды работы. Таким образом, иногда *Magistri Comacini* платили *солидум унум* за каждый фут стены, иногда *солидум веститум*, знак отличия *soldi*, который очень озадачил комментаторов; некоторые полагают, что *веститум* относится к монете, на которой император изображен в царственном облачении, а другие, что это означает медную монету, покрытую (*вестито*) золотом.

Мы также находим, что терракотовые вазы широко использовались в качестве украшения в строительстве. Этот стиль, как мы уже говорили, назывался "какабус". Разбитые вазы использовались в фундаментах больших зданий; другие, которые, вероятно, были недостаточно совершенны для домашнего использования, были встроены в стены и помещены в качестве украшений между арками. Башня Святого Джованни и Паоло в Риме и церковь Святого Юсторджио в Милане являются хорошими примерами этого стиля.



Башня Св. Петра. Джованни и Паоло, Рим, 12 век.
(С фотографии Алинари.)

[См. стр. 65.](#)

Здесь у нас есть еще одна связь с древним Римом. Promis приводит в пример амфору, найденную в стенах императорского здания в Аосте. У фонтана Эгерия, недалеко от Porta Тибуртина в Риме, стены заставлены амфорами и кувшинами с маслом.

В целом эти масонские законы показывают, что основной задачей лонгобардской архитектуры было создание прочных и долговечных зданий.

Строительство женских монастырей было частым поручением комасинов, и в них, как и в их церквях, они имели определенную форму. Прочный каркас стен либо из тесаного камня на галльский манер, либо из кирпича в римском стиле, а также несколько балок и досок были простыми элементами, из которых состоял монастырь.

Но, конечно, комасинец не мог построить ни одного здания без своих изящных колонн и арок, и вот он разместил их в своем монастыре. Это тоже наследие классического Рима, напоминающее атриум. Ломбардский или романский монастырь вызывает восхищение. Здесь у вас есть более или менее просторный квадратный двор с живописным колодцем в центре, окруженный колоннадой из небольших колонн, обычно расположенных парами,

опирающихся на низкую стену и поддерживающих крышу на ряде арок. Обычно Комачине давал волю своему воображению в солнечном крыле; здесь причудливо изваянные капители, колонны всевозможных форм и стилей, гротескные горгульи между арками и часто изящный узор над ними. Надежда[52] приводит примеры как более грубого и раннего стиля монастырей Ломбардии, так и монастырей Сан-Лоренцо в Риме, Санта-Сабины и Сан-Стефано в Болонье, а в качестве образцов более великолепного стиля - монастырей Святого Иоанна Латеранского, которые блистают порфиром, змеевиком и золотой эмалью, инкрустированной мрамором; и те, что у Святого Зенона Веронского, имеют все оттенки мрамора, которые могут позволить себе Эуганские холмы. Для описания внутреннего устройства ломбардского монастыря мы воспользуемся рассказом падре Риччи о первом плане Монте-Кассино, для строительства которого Петронакс Брешиец нанял Комачинов. "На первом этаже была *Беседка* которую в древности *называли* камината, потому что там был камин. Верхний этаж был разделен деревянными перегородками на кельи и другие помещения, необходимые для соборной жизни. Хотя в то время в домах был только один этаж, в монастырях обычно было два. Монте-Кассино мог похвастаться тремя этажами, верхний из которых использовался только для хранения фуража и складских запасов. Поскольку главной целью была прочность здания, большое внимание уделялось пропорциональной толщине внешних стен. Законы определяли их адекватную стоимость, которые обычно имели толщину в пять футов. Внутренние стены были из досок или *accu*— "si cum axe clauserit".

Этот способ разделения деревянными перегородками все еще распространен в монастырях, хотя в жилых домах он вышел из употребления. Монастыри Сан-Марко и Сан-Сальви во Флоренции демонстрируют такой стиль разделения келий. Окна были защищены *абиетариями* или *канчелли* (решетками) из дерева.

Сильной стороной ломбардского строительства была крепость, возведением которой в прошлом занимались *магистры*. Их замки, форты и городские стены стоят и по сей день прочно, с башнями, властно возвышающимися во всех направлениях — все средневековые города ошетинились ими; башня была, по сути, боевым оружием. На них тоже они наложили свою печать — ломберное окно с колоннами, становящееся больше и воздушнее по мере того, как башня поднимается в воздух, и венчающий карниз из арок в скобках или с колоннами.[53]

Их башни, по-видимому, имели две формы: церковную и гражданскую. Церковная колокольная, квадратная, с прямой непрерывной линией, без опор и выступов до вершины, где арки, поддерживаемые кронштейнами, раскрываются подобно цветку. Иногда на каждом этаже имелся струнный ход с арками поменьше под ним, как в башне в Прато. У окон тоже, как мы уже говорили, было определенное правило: внизу они меньше, а по мере подъема становятся больше и воздушнее. Вы поднимаетесь от простого отверстия на первом этаже к одноарочному окну на втором, к двухарочному на третьем, к трех- или даже четырехарочному окну ближе к вершине.

Характерными чертами гражданских башен в то время были их прочность как средства защиты и высота как средства бдительности; они кажутся в основном круглыми, без углов, но с изогнутой поверхностью, с которой ракеты могли легко отскакивать. Снаружи окна были узкими, а внутри расширялись. Если бы здесь было окно с двойным освещением, оно находилось бы на очень высоких этажах, вне пределов досягаемости стрелы. Почти у всех

древних крепостей были круглые башни, но я знаю очень мало церковных башен, которые были бы круглыми, за исключением одной в Класе близ Равенны.

До XIII века ни кронштейны, ни выступающие карнизы не использовались, и башня поднималась по единой прямой линии от основания до зубчатой стены, так что снаряды падали прямо вниз. Только позже архитекторы осознали ценность проекта *baluardo*. Что касается зубчатых стен, то они тоже пришли из античности; Вавилон и Ниневия свидетельствуют о них, а Гомер говорит о зубчатых башнях Азии и Греции. Муратори^[54] происходит от итальянского термина *merlo*, от *mirare* (прицеливаться), зубчатые стены были сделаны для укрытия лучников и их удобства при стрельбе. Когда появилось огнестрельное оружие, необходимость в зубчатых башнях отпала.

Главными лонгобардскими военными башнями, сохранившимися до наших дней, являются башня разрушенной крепости Бараделло, которая возвышается над дорогой в Камерлату, и башни, ныне изуродованные, в стене Комо, одна из которых, возведенная на арках, образует городские ворота в сторону Камерлаты.

Скульптуры девятого века на алтаре в Сан-Амброджо доказывают, что у лонгобардов были башни над городскими воротами. Автор *Ant. Лонгоб. Миланези* (Диссертация. iii. стр. 193) говорит, что древние ворота Милана до расширения стен были такой конструкции с башнями над ними. Они были снабжены тяжелыми деревянными дверями, обитыми железом, которые подвешивались на цепях и опускались в пазы в стене, таким образом полностью закрывая вход — фактически, это была опускаемая решетка. Ливий в своей двадцать седьмой книге описывает ворота Рима как имеющие такую же конструкцию; некоторые существующие примеры в Риме, Тиволи и Помпеях подтверждают этот факт. Знаменитыми воротами времен лонгобардов были ворота, описанные в хронике Павла Диаконуса, которые король Бертарис (671-686) приказал *магистрам* воздвигнуть рядом со своим дворцом в Павии. Она называлась *Porta Palatinense* и, по словам Паулюса Диаконуса, была замечательным произведением (*opera mirifica*). Некоторые старинные документы, цитируемые Пассано,^[55] доказывают, что эти ворота были снабжены бронзовыми воротами.^[56]

Некоторые авторы считают, что зубчатая крепость пришла с Востока, потому что там найдены ее древние образцы. Читая итальянский перевод Прокопия "*Наставления Джустиниано Императоре*", я был поражен множеством незначительных выражений, которые, по-видимому, доказывают, что Юстиниан привез своих строителей крепостей в Византию из Италии. Прокопий говорит, что Юстиниан создал крепость нового типа с башнями по всем стенам; с лестницами в башнях и галереями (*балюардами*) вокруг них с отверстиями для сбрасывания камней, и что она называлась *Pirgo castello*, потому что на латинском языке крепости называются *castelli*. Теперь это описание в точности соответствует описанию итальянской крепости, которую умели строить комачины и которую веками возводили по всей Италии. Если он пришел с Востока в древние времена, почему Прокопий назвал его там новым стилем?— а если его происхождение было восточным, почему они не дали ему названия, а взяли латинское?

Епископ Солсберийский в письме, опубликованном в "*Епархиальных ведомостях Солсбери*" (май 1898 г.), говорит о надписи двенадцатого века, хранящейся в музее в Яффо, которая посвящена магистру Филипу, прибывшему с королем Англии (Ричардом) и построившему часть стены "от ворот до ворот": очевидно, магистр Филипус из Английской масонской ложи, брался и работал со своими братьями из Римской и Восточной лож.

Опять же, на стр. 21 Прокопий говорит о городе или деревне, ныне известной как Евфратисия, но которая когда-то называлась Комагеной, потому что там жили как римляне,

так и персы. Римляне, конечно, имели в виду подданных Итальянской империи, но название Комаджен, безусловно, наводит на мысль о том, что итальянцы были комачинскими строителями, возводившими замки. Тогда описание Прокопием перестройки церкви Святой Софии, мягко говоря, интересно для изучающего ломбардскую архитектуру. Отрывок, переведенный таким образом, звучит так: "Церковь Святой Софии, которая тогда была сожжена таким образом, была в то время полностью разрушена. Но Юстиниан, спустя много времени, перестроил ее в таком виде, что если бы кто-нибудь в прежние времена мог это предвидеть, он бы помолился Богу, чтобы старая церковь была полностью разрушена, чтобы ее можно было восстановить такой, какая она есть сейчас. Поэтому Император послал позвать ремесленников *и мастеров*, сколько их было во всем мире. А Антемий Траллиан, главный архитектор, был великим механиком, разбиравшимся во всех видах машин, не только в машинах своего времени, но и во всем, что знали древние, и он обладал способностью в совершенстве регулировать и организовывать работу всего, что необходимо для строительства, а также упорядочивать и приводить в исполнение свои собственные проекты и изобретения. Исидор, еще один милезианец, тоже был мастером машиностроения. Церковь тогда была сделана так чудесно, что на нее было приятно смотреть; она кажется сверхъестественной тем, кто видит ее собственными глазами, и невероятной тем, кто только слышит о ней, потому что она настолько высока, что, кажется, касается неба.... Фасад церкви обращен к восходящему солнцу, но там, где совершаются тайные служения Богу, она построена именно таким образом. Это полукруглое сооружение, которое представители этой профессии называют *Гемицикло*, то есть полукруглое ... и в этом доме под полом установлены колонны". Здесь мы имеем четкую базилику с приподнятой трибуной и полукруглой апсидой; и форма, и номенклатура, похоже, были привезены как нечто новое из Италии. "Золотой купол кажется подвешенным к небесам, поддерживающие его колонны настолько легкие, что кажется, будто он парит в воздухе.... Человек никогда не сможет прийти к пониманию того, как это было построено (*ученик художника*), но он уходит, пораженный своей неспособностью в достаточной степени восхищаться такой работой".

Не кажется ли это аргументом в пользу универсальности Массонского братства даже в византийские времена? Здесь, безусловно, есть итальянские художники, итальянские базиликанские формы и итальянская номенклатура, среди греков, работающих в Sta Sofia. И здесь также есть ломбардские галереи и витрины с добавлением восточного колорита. Каким образом пришло это влияние? Было ли это источником этого характерного восточного знака ломбардского стиля в Италии? — или это был импорт из Италии в Византию, где Прокопий, по крайней мере, кажется должным образом удивленным этим? Этот вопрос предстоит решить экспертам. Археологу еще многое предстоит сделать для выяснения истинной родословной архитектуры.

ГЛАВА IV

ОРНАМЕНТ ИЗ КОМАЦИН В ЭПОХУ ЛОМБАРДИИ

Мастера Комачине были выдающимися скульпторами-архитекторами, и их орнамент был неотъемлемой частью их зданий. Тем не менее, для них скульптура ни в коем случае не была простым украшением. Это было не просто расчленение простой поверхности для придания красивого эффекта; и не расстановка статуй и ниш для симметрии. Это была красноречивая часть примитивного языка религии и искусства. Самый мельчайший узор имел значение; каждый лист, каждое грубо вырезанное животное говорили на мистическом языке о какой-то великой религиозной истине. Но это был язык, еще не сформировавшийся в художественном отношении, потому что у средневекового человека было больше статей вероучения, чем он мог выразить словами, и его рука, как и его ум, были еще неопытны.

Так получилось, что, как мы уже говорили, мастера из Комасины были очень увлечены символизмом.

Древнеитальянские авторы классифицируют этот символизм под двумя названиями — *эрметика* (герменевтический?), который они определяют как символику формы или числа; и *орфика* (орфический), символика фигур или представлений. Под первую главу подпадал бы символический план их церквей, о которых мы упоминали; форма окон, которые были с двойным освещением и символизировали два света закона и Евангелия; округлая апсида, эмблема головы Христа; тройной неф, затеняющий Троицу; восьмиугольная форма баптистерия, которая, по словам святого Амвросия[57], символизировала мистическое число 8 и т.д.

Во главе с *орфиком* стояли бы все эти мистические знаки круга и треугольника; священные монограммы и таинственный узел Соломона; — это запутанное и бесконечное разнообразие единой непрерывной линии единства, эмблемы многообразных путей могущества единого Бога, у которого нет ни начала, ни конца. Сюда также вошли бы все любопытные возможные и невозможные животные, которыми изобилуют работы комачини более ранних лонгобардских времен; все символические фигуры ангелов и святых; и образные библейские истории более поздних Мастеров.

Рескин сказал, что странные чудовища, изваянные на ранних церквях лонгобардов, таких как Сант-Агостино в Милане, Сан-Феделе в Комо и Сан-Микеле в Павии, были плодом дикого воображения недавно цивилизованных лонгобардов, если смотреть на них глазами скульпторов, нанятых ими. Однако доказано, что это не так; символика животных была в те дни внешним признаком христианства, которое во времена отсутствия литературы было для неграмотных масс мистической религией, представленной их умам в знаках и притчах. Сам Христос использовал этот параболический стиль учения. И это было даже больше, чем это, — это был признак более древних библейских знаний у евреев и других древних народов. Как во многих раннехристианских церемониях на Западе (*то есть* в Европе) мы можем проследить остатки старого латинского язычества, так и на Востоке мы можем проследить признаки более древней еврейской веры.

Говоря о лонгобардских лабиринтах, химерах, драконах, львах и сотне других вещей, которые на первый взгляд не имеют отношения к христианству, маркиз Риччи спрашивает: "Если эти странные смеси были всего лишь результатом каприза архитекторов, откуда взялся первый импульс к такому капризу? Конечно, не из классического Рима. Не от готов и лонгобардов, потому что они, будучи варварами, были вынуждены нанимать итальянских художников".[58] Теория, выдвинутая Пьетро Сельватико в статье в *Rivista Europea*, наводит на мысль об ответе на этот вопрос. Он предполагает, что византийцы первоначально заимствовали свою символику у евреев и из традиций Храма Соломона, которые также разделяют финикийцы;[59] и что эта животная символика изменила свой характер на Востоке из-за ограничений, наложенных императором Львом и его преемниками, но что в более свободной Италии она все еще процветала. Трудно сказать, позаимствовали ли комачинцы свои украшения непосредственно от византийцев в Равенне в первые века после Рождества Христова, или же они получили их по более давней традиции, из того же восточного источника, из которого византийцы позаимствовали свои. Это правда, что в Комо было более одного епископа-грека,[60] и что, когда он попал под власть патриарха Аквилеи, комачинцы работали у него в Венеции, Градо, Торчелло и т. д., где они могли видеть много византийской работы; но их самое раннее занятие в Торчелло было в седьмом веке, и мы видели, как они использовали свои резцы для Теодолинды задолго до этого времени.

Византийский орнамент стал общепринятым после 726 года нашей эры, при императоре Льве III. (Исавриец) обнародовал свой иконоборческий эдикт в Восточной империи. Некоторые греки начали чувствовать, что под видом христианства они всего лишь поддерживают древнее язычество. Над ними насмехались евреи и мусульмане, которые, вдохновленные Кораном, испытывали сильную ненависть к изображениям. Эта секта нашла защитника в лице Льва III, который много времени прожил среди арабов и разделял их предубеждения против идолов. Он созвал собор, запретил изображения и запретил всякое почитание и использование их как в общественных, так и в частных целях. Фигура Христа над его собственным дворцом стала первой жертвой иконоборческого разрушения. Несколько греков, которые не подчинились этому указу, бежали в Италию и отдали себя под защиту папы Григория II. С этого времени восточно-византийский архитектурный орнамент был полностью ограничен линейным и геометрическим дизайном и растительными формами. В чисто византийских работах нет драконов или сражающихся монстров, только обычные голуби и свитки. Скульпторы стали имитировать тканые ткани и восточные узоры в мраморе, а также обвивать свои капители обычными листьями, но жизнь ушла из их работ; все было выверено и точно, но мертво.

Итальянский архитектор, не находясь под властью эдикта Льва, продолжал вырезать своих мифических животных, своих символических птиц и рыб и даже попробовал свои силы в первом грубом возрождении человеческой фигуры в скульптуре. Его фигуры были непропорциональными и средневековыми по форме — чего можно было ожидать от человека Средневековья, только заново знакомящегося с понятием искусства? — но они были полны огня и жизни. Их мистические звери были ужасны настолько, насколько их мог представить любой кошмар; они действительно были зачаты во тьме той ночи суеверий, невежества и ожесточенной борьбы. Их ангелы были гротескными не из-за недостатка воображения, а из-за нехватки моделей формы и пропорций; их мужчины полны всевозможных выражений, у них слишком большие головы и слишком короткие конечности; но их позы живые, а лица гротескно пронизательные.

В качестве доказательства этого отличительного стиля сравните византийский алтарь Святого Амброджо в Милане, проиллюстрированный здесь, с кафедрой Комачине в той же церкви. (См . [стр. 88](#).)



Византийский алтарь в церкви Сан-Амброджо, Милан.

[См. стр. 74.](#)

Так много студентов, изучающих архитектуру, грубо относят к византийским все виды сложных декоративных работ столетий до эпохи Возрождения; но я думаю, что, за исключением некоторых случаев в Венеции и Равенне (и не всех работ той эпохи там), большая часть итальянской декоративной скульптуры является комачинской, а не византийской. Конечно, если вы видите ягненка с хитрой мордочкой, или безмятежного льва с закатившимися глазами, выглядывающего из-под абака колонны, или задорную птичку, поднимающую коготь над вазой с чрезвычайно живым выражением нетерпения, эта работа не византийская, хотя ее можно окружить и смешать с самым замысловатым переплетением

линий или листы. Однако я оставляю вопрос о происхождении стиля более мудрым студентам, чем я, и возвращаюсь к мастерам Комиксов и их символизму.

Кажется невозможным, что скульптуры Комачине на Сан-Микеле могли попасть сюда из Византии. Это правда, что они демонстрируют грубое и неквалифицированное техническое исполнение, но у них сильный дух, вера, жизнь и спонтанность. *Магистры*, должно быть, получили свои украшения, как и свою архитектуру, из более древнего источника, причем традиционного. Оно пришло, как и их масонство, от древних восточных строителей через языческий Рим и века мистических религий, таких как гностические и другие деистические формы, пока не было включено в христианство. "Мы могли бы, - говорит Сакки,[61], - определить христианскую символику как представление тайн и религиозных истин посредством форм, шифров и определенных образов". (*La rappresentazione di dogmi, misteri e verità religiose, per mezzo di forme, cifre ed immagini determinate.*)

Более древнее и авторитетное свидетельство дает Дионисий Ареопагит, сподвижник святого Павла, которым он был посвящен. В своем *"Об ангелике небесной иерархии"*, *"Послании к Тимофею Эфесскому гражданскому епископату"*, он пишет— "Необходимо учить разум духовным иерархиям с помощью материальных фигур и формальных композиций, чтобы, сравнивая самые священные формы в нашем сознании, мы могли возвышать перед собой духовные и не изображенные существа и подобия". Как он говорит в другом месте, "восходите в истинной форме".

Снова он пишет Титу: "Только посредством оккультных и трудных загадок отцам науки дано раскрывать мистические и божественные истины".[62] Во втором послании к Тимофею святой Дионисий пишет: "Мы должны возвыситься от аскетических фактов посредством образных форм, и мы не должны удивляться, как это делают незнающие, если для этой цели избраны многоногие существа или существа со многими головами; если мы изображаем изображения крупного рогатого скота, или львов, или орлов с изогнутыми крыльями". клювы; летающие существа с тройными крыльями, небесное сияние, колесообразные формы, разноцветные лошади, вооруженный Стрелец и всевозможные священные и формальные символы, дошедшие до нас по традиции". Святой Нил также пишет Олимпиодору: "Ты спрашиваешь меня, считаю ли я почетным, что ты воздвигаешь храмы в память мучеников, а также в память Искупителя — тех мучеников, которые, несомненно, принадлежат к числу святых и чьи боли свидетельствовали о Евангелии. Вы также спрашиваете, разумно ли было бы украсить стены справа и слева фигурками животных, чтобы мы могли видеть, как зайцы (кролики) и козы, а также всевозможные звери улетают, в то время как люди и собаки преследуют их. Хорошо ли было бы изобразить рыбу и рыбаков, забрасывающих леску или сеть; должны ли на известковом камне быть хорошо вырезаны изображения всех видов животных, декоративные фризы и изображения птиц, зверей и змей разных поколений?" Святой Нил говорит позже, что он вполне согласен со всеми этими вещами; так что, если Отцы Церкви уважали их, нам не нужно прислушиваться к обличительным Рескину.

Святой Нил жил во времена Иоанна XVI, 985-996 гг., почти через 900 лет после Дионисия, но этот отрывок из его письма показывает, что христианская символика не менялась на протяжении всех этих столетий, и церковь, которую он описывает, является не более и не менее чем комачинской церковью той эпохи. Чеканка изображена на фасадах домов Сан-Микеле и Сан-Стефано в Павии и Сан-Дзено в Вероне. Охотник и его собаки обычно используются как эмблемы верующих христиан, изгоняющих ересь.[63] Рыбак символизирует священство, выуживающее души из океана греха. Прекрасный пример этого мифа - фреска с изображением корабля (церковного ковчега) на крыше испанской часовни Санта-Мария-Новелла во Флоренции, где рыбак забрасывает удочку с берега.

В свете этих ранних светильников мы больше не смотрим на фасад Сан-Мишле, как это делает Рескин, как на символ дикой жестокости, но каждая линия потертых временем скульптурных фриз кажется столь же многозначительной, как египетский иероглиф, для того, кто может ее истолковать. Под углом слева мы видим армию воинствующей Церкви, изображенную в виде вооруженных солдат, чьи лошади топчут ногами каких-то четвероногих: символ — победа над грехами. Над этим фриз с изображением четырех животных — во-первых, льва; во-вторых, слишком сильно изуродованный, чтобы его можно было разобрать, но, судя по контексту, это, вероятно, существо с головой человека; в-третьих, бык; в-четвертых, крылатое существо. Здесь мы имеем дело с четырьмя зверями Апокалипсиса — эмблемами евангелистов. "И первый зверь был подобен льву, и второй зверь был подобен тельцу, и третий зверь имел лицо, как у человека, и четвертый зверь был подобен летящему орлу" (Откр. iv. 7). Связь между двумя фризами очевидна. На первом изображен церковный воин, облаченный во всеоружие Божье, а на втором - щит Евангелия.

В следующем отсеке фасада, слева от двери, изображена погоня оленя и других животных, спасающихся от свирепых собак, о которой мы рассказывали выше; над ней - фриз из виноградных листьев. Здесь, опять же, очевидна связь мыслей. Виноградная лоза символизирует Христа, единственное истинное убежище от ереси.

Высоко по бокам от этой левой двери изображен павлин с оливковым листом в лапе - символ Церкви, несущей мир. В центре между ними находится епископ в своем облачении и пастырском посохе — видимый распространитель мира в Церкви. На четвертом фризе, который находится над дверью, мы переходим к мифическим животным: здесь изображен гиппогриф с тройным хвостом; женщина с шестью грудями, несущая две сосновые шишки; она в длинном одеянии с широкими рукавами и в покрывале, как египтянка; два сфинкса, на каждом из которых сидит мужчина и что-то шепчет им на ухо; дракон с крыльями и птичьими лапами, на шее у него ребенок; священник с сосудом со святой водой и аспергеем, который благословляет каких-то людей; мужчина (Зохак) между ними. две крылатые змеи, которые кусают его за голову; сфинкс, которому человек преподносит маленькую веточку дерева; два гиппогрифа, сидящие друг напротив друга с человеком в центре, который кладет свои когти ему на голову. Действительно, чудесный фриз, который, вопреки святому Дионисию, говорит столько же о восточных традициях задолго до Христа, сколько и о самом христианстве. Многогрудая женщина с сосновыми шишками - древняя богиня-мать, Исида, Кибела или Купра, в зависимости от эпохи и климата; здесь, как я понимаю, старый образ используется по-новому, и она изображает Еву, первобытную мать. Два сфинкса неясны, но они, казалось бы, символизируют человека, вырывающего секреты познания добра и зла из тайны неизвестного, как тогда, когда Адам и Ева съели яблоко; дракон, всегда эмблема греха или дьявола, на котором ездит ребенок, является прекрасным символом младенца Христа, семени Евы, которое должно победить грех. Затем следует очищение благословением, как тень принятой жертвы Авеля, и раскаяние Каина со змеиными клыками, как показано в книге Зоак.

"Там , где сужающаяся пропасть

Возвышался на холме все выше

Стоял Зоак, несчастный человек, обреченный хранить

Его пещера наказания.

Это был частый крик

Который, когда вдалеке услышал крадущегося шакала,

Он в ужасе взвыл в ответ.

Ибо из его плеч вырос

Две змеи чудовищных размеров

Которые когда -либо приходили ему в голову

Нацелили свои хищные зубы.

Он, в вечном конфликте, часто захватывал

Их раздувающиеся шеи, и в его гигантских объятиях

Бейте их и раздирайте их плоть окровавленными ногтями

И выть от агонии,

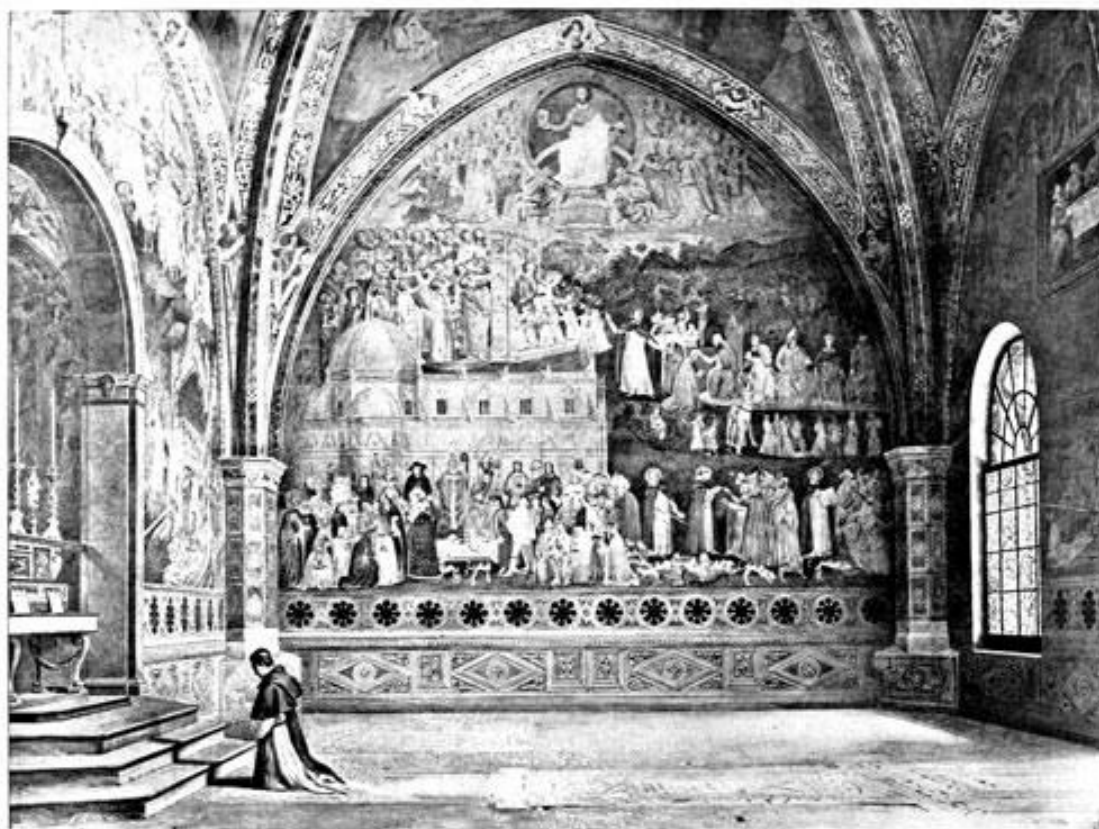
Чувствуя боль, которую он причинял ради себя

Совместно мыслящие и неразделимые части

Змееподобные мучители росли".[\[64\]](#)

Саути, Разрушитель Талаба.

Затем человек, дающий ветку сфинксу, должен символизировать примирение человека с Богом, а гиппогрифы - окончательное искупление человека. Гиппогриф - это сочетание лошади и орла. Лошадь, как говорит святой Дионисий, была символом евангельской покорности; если она белая, она излучает божественный свет. Орел, говорит он нам, - это высокая и царственная птица, сильная, проницательная, трезвая и проворная; следовательно, крылатый конь символизирует вознесение человека к небесам через подчинение Богу. На пятом фризе христианские добродетели силы, стойкости духа, трезвости и послушания символизируются быками и лошадьми.



Фреска в Испанской часовне, Сан-Мария-Новелла, Флоренция.

См. примечание на стр. 77.

Вокруг двери расположены скульптуры с такими же эмблемами, увитыми виноградными лозами, которые учат, что вся мужская сила должна быть использована для Христа.

В центральной части больше фриз, все они символизируют борьбу между добром и злом; войну между ангелами и демонами; между земной природой человека и его небесной душой.

Здесь изображены люди, сражающиеся с драконами и со змеями; крылатые ангелы верхом на небесных конях; а над дверью - великая центральная идея: святой Михаил, торжествующий над драконом-змеем, любимым героем и великим примером тех дней.

По другую сторону церкви мы, кажется, видим символику Нового Завета. Здесь, все еще вперемешку с драконами и гиппогрифами того времени, мы можем увидеть Деву с Божественным Младенцем у груди.

На капителях северной двери, за углом, изображены полностью христианские эмблемы человека, агнца, крылатого орла и двух голубей, клюющих вазу с небесными цветами. В люнете Христос вручает святому Павлу с одной стороны свиток пергамента, а с другой стороны вверяет ключи святому Петру; под ним надпись: *Ordino Rex istos super omnia Regna Magistros.*

Капители в церкви вырезаны с похожими сюжетами; на одной изображены эмблемы евангелистов; на другой - Адам и Ева с деревом познания на одной стороне и фигурой, приносящей в жертву ягненка, на другой. На одном изображены грифоны по углам и лонгобарды в длинных жилетах, с бородой и длинными волосами, скорчившиеся между ними; на другом - дева-мученица, несущая пальму первенства. В четвертой колонке слева

изображена любопытная сцена умирания человека, а ангел и демон борются за его душу, которая вышла из него в виде обнаженного ребенка. Две пилястры изображают жертвоприношение Исаака и Даниила во рву со львами.



Дверь церкви Сан-Микеле, Павия.

См. стр. 80.

Итак, мы видим, что средневековый мастер седьмого и восьмого веков, каким бы он ни был в то время, несмотря на то, что его исполнение было низким, вкладывал в свою работу высокий смысл. Что касается грубости обращения, то здесь следует сказать следующее. Мы

видим работу после более чем тысячелетнего пребывания в атмосфере, и скульптуры выполнены не из прочного мрамора, а из песчаника, края которого имеют обыкновение истлевать, поэтому мы можем справедливо предположить, что огранка выглядела более четкой, когда орнаменты были свежими. Однако форма как животных, так и людей, естественно, всегда была полностью средневековой, что кажется синонимом неуклюжести.

Использование мрамора прекратилось на несколько столетий с падением Римской империи. Феодосий издал закон, запрещающий кому-либо рангом ниже сенатора возводить здания из мрамора или ценной *макины*; таким образом, христианские постройки после пятого века были в основном из простого песчаника; и это продолжалось до времен святого Нила, который говорит своему другу, что "в *аренарии* он может изображать любые виды животных, что будет восхитительным зрелищем" (*дилетантский спеттаколо ди ведута*). Это был камень, особенно пригодный для строительства, так как его легко было резать, и он с минимальными затратами труда поддавался всем фантазиям скульптора. Я дал особенно подробное описание фасада Сан-Микеле, потому что он воплощает в себе все особые черты орнамента Комасине лонгобардской эпохи. Другим примером является церковь Сан-Феделе в Комо; здесь также капители колонн и ваза со святой водой, которую держит дракон, полны орфической символики. Левая дверь украшена архитравом с тупыми углами, на котором изображена химерическая фигура, наполовину человек, наполовину змея — гностический символ Мудрости. Змеи и драконы переплетаются на перемычках и символизируют силу Церкви побеждать.

Изучая завитки и геометрическое оформление Комасин, сразу бросается в глаза, что *интреччо*, или переплетение, является одной из их отличительных черт. Я думаю, было бы трудно найти под Лонгобардами какую-либо церковь или священное сооружение, или даже алтарь работы Комасине, который не был бы как бы подписан каким-нибудь любопытным переплетенным узлом или меандром, образованным из одной извилистой линии.

Насколько я могу судить по моим собственным наблюдениям, между византийским и комачинским лабиринтами есть разница; византийцы работали для эффекта, чтобы хорошо покрыть поверхность. Его узлы и завитки красиво отделаны и четко вырезаны с геометрической точностью, но линия не является непрерывной; это красивый узор, повторяющийся снова и снова, но не имеющий ни малейшего намека на смысл.

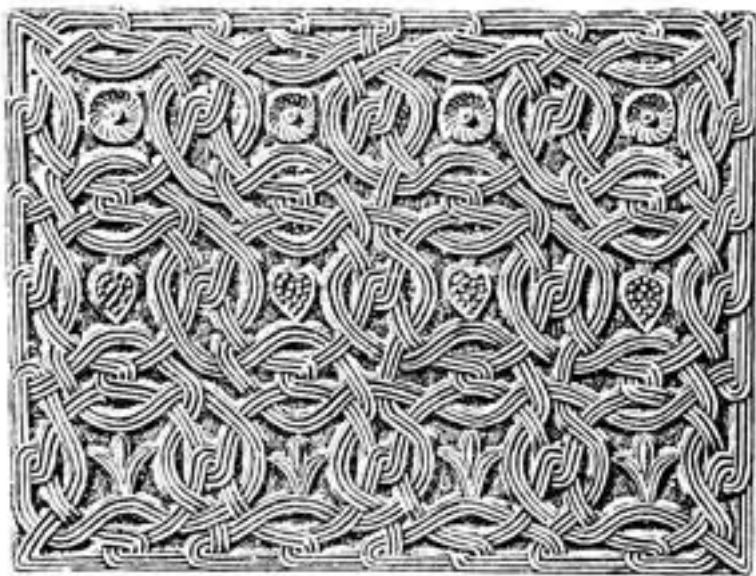
Комасинец, напротив, верил в свой мистический узел; для него это был, как я уже говорил, знак непостижимых и бесконечных путей Бога, природа которого - единство. Традиционное название этих переплетений у итальянцев - "Соломонов узел".

Я видел крошечную древнюю ломбардскую церковь в горах Апуанских Альп, построенную до десятого века из больших каменных блоков, подогнанных друг к другу с точностью, почти этрусской. Высоко в северной стене находится единственный резной камень длиной около трех футов, представляющий собой грубый переплетенный узел.^[65] Мы спросили крестьянина, что это было.

"О, это древний *джиригоголо*", - сказал он, подразумевая, как я полагаю, иероглифы.

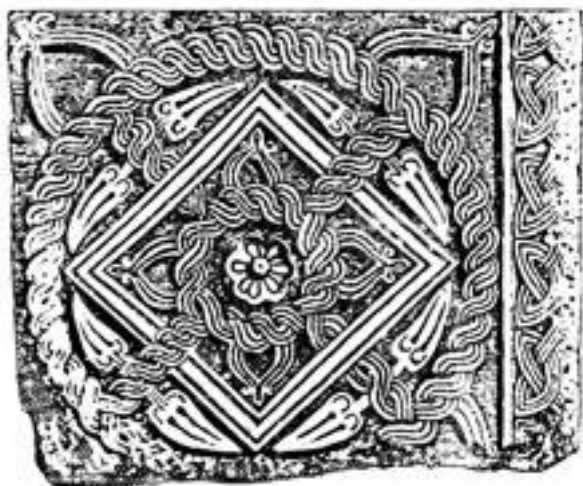
Поднявшись к более высокому источнику и расспросив священника, мы получили информацию, что это был "узел Соломона", и что такие *наросты* были обнаружены почти на всех очень древних церквях. Он предположил, что в этом есть какой-то смысл - и подумал, что это выражает вечность, поскольку узлы не имеют ни конца, ни начала. Итальянский филолог Себастьян Чампи приписывает этим переплетениям очень древнее происхождение. "Мы можем заметить, - пишет он, - что в скульптуре так называемых варварских эпох на

капителях или резных камнях обычно выгравировывались змеи, переплетенные причудливыми извилинами. На стене они также изваяли лабиринт линий, который, как полагают, является гордиевым узлом, и другие подобные орнаменты, которым итальянцы дали общее название *меандри*. Я не думаю, что все эти изображения были просто приспособлены для украшения, но что они имели какое-то мистическое значение. Я не готов сказать, получили ли наши предки такие эмблемы от северных народов, которые так часто кочевали по Италии, или от азиатских стран. Это несомненно, использование такого орнамента чрезвычайно древнее, и мы находим его перенятым персами и видим его на турецких деньгах, коврах и других произведениях восточного искусства". [66] Далее Чампи находит корни этих эмблем, как рунического узла, так и *интрекчио*, в кабиресе древних жителей Востока. Вполне возможно, что древнее поклонение змеям у друидов и других северных народов каким-то образом произошло от того же корня. В любом случае, они были переданы лонгобардским коначинам через раннехристианские *коллегии* Рима, как мы видим по *плутеям* в Сан-Клементе, Сан-Аньезе и др., А также по красивым переплетениям из одного шнура на двери часовни в Сан-Прасседе.



Узел "комасина" на панно в С. Амброджо, Милан. Одна нить образует целое. Из "Архитектуры" Каттанео.

См. стр. 83.



Скульптура из Сант-Абондио, Комо, 5 век. (Круг и центр - одна нить.)

См. стр. 84.

На мраморной панели девятого века работы Сан-Амброджо в Милане изображен чудесный узел, который проиллюстрировал Каттанео.^[67] Весь квадрат заполнен сложными переплетениями одной нити, образующими замысловатые петли и круги, промежутки между которыми заполнены христианскими эмблемами - розой, лилией и сердцем. Другой *плутей*, родом из Сан-Марко-деи-Преципази в Венеции, а ныне висящий над алтарем в Сан-Джакомо, датируется 829 годом н.э. и покрыт тем, что на первый взгляд кажется геометрическим узором из кругов и ромбов, но при анализе можно обнаружить единственную нить, переплетенную самым загадочным и красивым образом. Похоже, что парапет трибуны во всех этих ранних базиликах был местом, специально выбранным римским архитектором третьего и четвертого веков и Комачином восьмого и девятого, чтобы нанести на него свои тайные знаки и обозначить свою веру в Бога как показывающую бесконечность в единстве.

Очень любопытно заметить, что в церквях, которые гильдия реставрировала в тринадцатом и четырнадцатом веках, когда изменились их догматы и их вывеска, они сами убрали эти старые камни, но, все же стараясь не разрушить их, они перевернули их и снова изваяли с другой стороны. При раскопках или реставрационных работах в Риме многие из *интреччи* были обнаружены на задней панели коматозных кафедр, вырезанных в виде фронтонов алтаря или использовавшихся в качестве брусчатки перед алтарем.

Некоторые из более ранних и менее сложных форм узлов можно увидеть в церкви Святого Абондио в Комо, которая была построена в пятом веке и вновь перестроена в девятом. Некоторые раскопки в прошлом веке выявили фундамент церкви пятого века, а также выявили ряд скульптурных камней, которые были повернуты лицевой стороной вниз, чтобы образовать мостовую. Мы приводим иллюстрации двух из них, на которых четко написаны знаки Комачине, и даже в этой ранней и простой форме демонстрируем почтение к линии *unity*. Каттанео считает, что они, возможно, образовали фасад галереи над нефом в здании восьмого века.

В музее Вероны находится драгоценный фрагмент работы Комачине, относящийся ко временам Луитпрана. Это был *киборий*, который магистру Урсусу было поручено изготовить для церкви Святого Джорджо ди Вальполичелла. Она особенно ценна как первое датированное произведение скульптуры лонгобардской эпохи и первый подписанный образец переплетенной работы комачине. Сохранившиеся колонны поддерживают круглую арку, покрытую скульптурными *интрекками*. В нынешнем виде две половины арки не совпадают, поэтому следует предположить, что у *кибориума* было четыре колонны, и что первоначально половины арки находились по разные стороны сооружения. *Интреччи* красивы и разнообразны, демонстрируя непрерывность изогнутой линии, которая отличает работы Комачине с восьмого по двенадцатый века. Капители любопытны по форме и совсем не классичны. Под капителями двух колонн расположены следующие надписи, сделанные грубыми буквами на собачьей латинице. Одна гласит— "IN NOMINE DNI. IESU XRISTI DE DONIS SANCTI IUHANNES BAPTISTE. EDIFICATUS EST HANC CIVORIUM SUB TEMPORE DOMNO NOSTRO LIOPRANDO REGE, ET VB PATERNO DOMNICO EPESCOPO, ET COSTODES EIUS, VIDALIANO ET TANCOL, PRESBITERIS, ET REFOL GASTALDO, GONDELME INDIGNUS DIACONUS SCRIPSI." And the other—"URSUS MAGESTER CUM DISCEPOLIS SUI, IVVINTINO ET IVVIANO EDIFICAVET HANC CIVORIUM, VERGONDUS TEODAL FOSCARI."^[68]

Дата смерти епископа Доминика совпадает с восшествием на престол Луитпранда, поэтому мы можем с уверенностью сказать, что магистр Урсус работал в 712 году. *Ursus Magister fecit* также выгравирован в том же стиле на древнем алтаре, недавно обнаруженном в церкви аббатства Ферентилло близ Сполето. Известно, что Луитпранд отправился в Сполето в 739 году и возвел Хильдериха на престол герцогства. В любом случае эта надпись имеет неоценимое значение для нашего аргумента в пользу того, что гильдия Комачине, работавшая на ломбардских королей, на самом деле была той же гильдией, которая построила последние романские и готические соборы и дворцы. Здесь мы получаем точную организацию, которая становится столь знакомой нам по более поздним ложам, архивы которых хранятся, Урсус или Орсо доказывает свое право на звание Магистра, имея под своим началом учеников. Работа ведется во времена "Нашего господина Луитпранда и нашего Отца епископа", которые являются президентами ложи, точно так же, как в более поздних ложах более влиятельный гражданин или группа граждан являются президентами *Оперы*. Затем есть Рефол, *Гастальдо* (Великий магистр). Тот же самый термин сохранялся в ломбардских ложах до четырнадцатого и пятнадцатого веков, когда главу венецианской *лаборатории* стали называть *Гастальдо* вместо *капо маэстро*, как в Тоскане; в гильдии есть даже нотариус, недостойный писец Гондельмус.

Эта работа настолько уступает *цибории* в Вальполичелле, что, как отмечает Каттанео, она, по-видимому, сделана более ранней рукой. Орнамент представляет собой не законченную скульптуру, а лишь грубо вырезанную на поверхности камня, как первый набросок. Возможно, вознаграждение, предложенное работодателем, было недостаточно щедрым, чтобы побудить Орсо возложить на алтарь какую-либо сложную работу, или же он, возможно, заблокировал работу и оставил ее незаконченной либо по причине смерти, либо отсутствия.

Другой известной работой того времени была та, которую сам Луитпранд заказал магистру Джованни из гильдии Комачине. Это было покрытие для могилы святого Кумиана в монастыре Боббио. Следует помнить, что Агилульф и Теодолинда приютили ирландского святого Колумбана и помогли ему основать монастырь Боббио. Один из тамошних монахов, другой ирландец, по имени Кумиан, впоследствии был канонизирован, и Луитпранд построил его гробницу. Нам говорят, что он был покрыт драгоценным мрамором, что, по-видимому, указывает на что-то в стиле, который Космати впоследствии сделали таким знаменитым.

Гробница Теодаты в Павии - прекрасный образец комачино-лонгобардской скульптуры. Сейчас его можно увидеть в кортилии палаццо Маласпина вместе с некоторыми другими старинными саркофагами. Это произведение называют византийским, но чрезвычайная жизненность и экспрессия гиппогрифов и соломоновых узлов, которыми оно подписано, указывают на то, что произведение является комачинским; кроме того, самые ранние авторы сообщают нам, что лонгобарды никогда не нанимали греческих художников. В скульптурах на вершине гробницы присутствует обычная смесь христианства и средневековья. Крылатые грифоны со змеиными хвостами гарцуют по обе стороны виноградной лозы, из которой выглядывают змеиные головы. Рыбы находятся в углу, а переплетенный бордюр, пространства которого заполнены виноградом и мистическими кругами, как бы обрамляет дизайн. Сторона полностью христианская; и если бы павлины, пьющие из вазы с крестом, были менее оживленными, это могло бы сойти за византийский рисунок; но магистр Комасины оставил свой след даже здесь, в своих узлах без конца и начала, в своих концентрических кругах и розах Сарона; и сказал нам на своем мистическом языке, что Теодата был христианином и, несмотря на искушения, цеплялся за крест. Теодата,

благородная римлянка, была одной из фрейлин Эрмелинды, англосаксонской жены короля Куниберта.[69]

Однажды Эрмелинда неосторожно описала изысканную красоту этой дамы, которую она видела в бане, и сильно распалила его воображение. Он жестоко погубил прекрасную Теодату, а затем запер ее в монастыре, вероятно, Святой Агаты, который построил его отец. Это произошло в 720 году нашей эры. Прекрасная могила была всего лишь слабым искуплением за грубую жестокость, которая испортила ей жизнь.

Кафедра в церкви Святого Амброджо в Милане - действительно прекрасный образец работы шестого века. Она опирается на десять колонн. Вот истинное разнообразие колонн Сомасине: они всех размеров и всех форм; некоторые круглые, некоторые шестиугольные; некоторые длиннее, некоторые короче; разница в высоте компенсируется более или менее высокими капителями и пьедесталами. На одном, особенно коротком, с капителью, вырезанной сложными соломониными узлами, изображен лев, изображающий счеты. Это самый ранний известный мне пример использования льва Иудина в связи со столпом (Христом). Здесь лев опирается на колонну и поддерживает арки, вместо того чтобы быть корнем колонны, как это стало в более позднем романском стиле. Арки окружены замысловатыми свитками и переплетенными узорами; некоторые из них явно скопированы с византийских образцов. Пространство между арками украшено аллегорическими сюжетами. На одном изображены эмблемы апостолов; на другом - хор ангелов, очень средневековых и тяжелоголовых; на третьем - крылатый архангел. На углу стоит мужчина в ломбардской одежде, держащий двух животных, по одному в каждой руке. Это особенно напоминает этрусское божество с двумя леопардами, которое так часто можно увидеть на черных вазах Кьюзи, и более чем когда-либо подтверждает тенденцию средневековых христиан цепляться за древние языческие формы, придавая им новое христианское значение. Фриз над арками, образующий основание мраморных панелей Амбона, выполнен в необычном стиле. Здесь изображены все мистические животные, олицетворяющие силы зла; драконы, волки и т.д., связанные вместе в узловатый свиток из одной непрерывной виноградной ветви, кое-где переходящей в листву. Рассматривая орнамент в свете средневековой символики, мы получаем уроки, подходящие для кафедры. Это говорит нам, что Христос, столп Церкви, произошедший от Давида, льва Иудейского, является основой всего Евангелия; что ангелы и святые поют славу Божью; и что Христос, виноградная лоза, может связывать и подчинять силы зла. Прекрасная раннехристианская гробница под кафедрой не обязательно связана с ней. Ее называли гробницей Стилихона, по какой причине, я не готов сказать. Если это так, то оно должно датироваться началом пятого века, поскольку 8 октября 405 года Стилихон выступил из Флоренции во Фьезоле, чтобы одержать победу над Радагайсом Готом. В то время флорентийцы только что были обращены в христианство. Скульптура, хотя и христианская по сюжету, имеет много признаков испорченного римского стиля, смешанного с большей частью средневекового.



Кафедра в церкви Святого Амброджо, Милан, 6 век.
(С фотографии Броги.)

См. стр. 88.

Похожая кафедра есть в Тосканелле, в церкви Святой Марии Маджоре, трехнефной ломбардской церкви с хорами, обращенными на восток. Кафедра квадратной формы, использовавшаяся до 1000 г. н.э., опирается на четыре колонны и имеет скульптурные парапеты и арки, на которых изображены различные переплетающиеся узоры удивительной сложности.^[70]

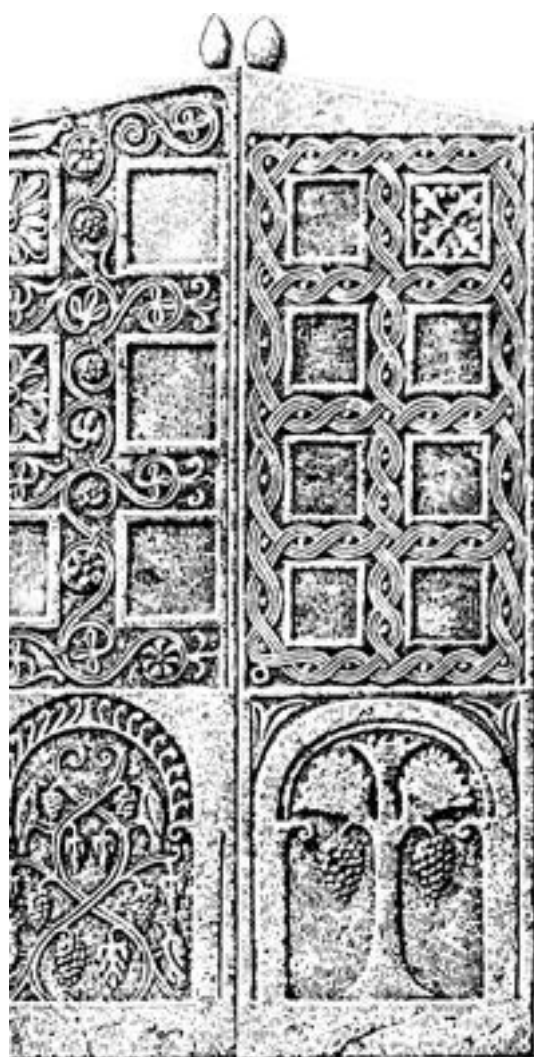
ГЛАВА V КОМАСИНЫ При КАРЛЕ ВЕЛИКОМ

МАСТЕРА ЭПОХИ КАРЛОВИНГОВ

1. 805 Магистр Наталис, ломбардец, работал в

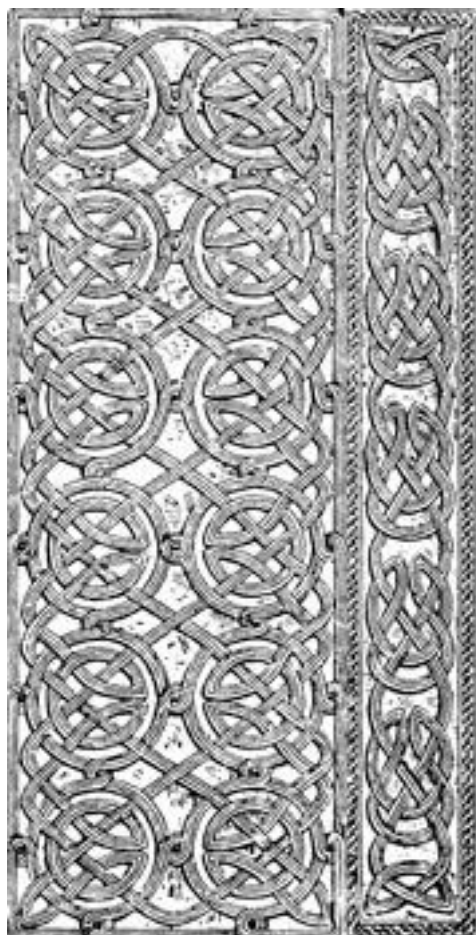
	г.		Лукке на строительстве церкви и канала.
2.	900?	м. Йоханнис де Менацио (и многие другие мастера из Комо)	Построили церковь Святого Джакомо в Понтиде.
3.	"	"	"Знаменитый магистр" из Комо (имя не указано)
Работал в церкви Святого Зенона в Вероне и построил церковь Святого Зенона в Понтиде.	4.	"....." Адами	Изваял капители в атриуме собора Святого Амброджо в Милане.

Мы можем с уверенностью сказать, что Карл Великий, который был скорее воином, чем человеком эстетических вкусов, не оказал никакого влияния на итальянскую архитектуру; ни форма, ни символика не были им изменены. Итальянцы всегда были консервативны и цеплялись за старые традиции. Римская базилика, а не Восточная мечеть, по-прежнему оставалась планом итальянской церкви. Риччи утверждает, что к концу VIII века всякое подражание восточной архитектуре исчезло из итальянских церквей. Однако с орнаментами дело обстояло иначе, в них застывшие византийские формы оживали под руками менее технически умелых, но более естественных.



Дверь часовни в Сан-Прасседе, Рим.

См. стр. 83.



Плутей из собора Святого Марка деи Преципази, ныне в Сан-Джакомо, Венеция.

[См. стр. 84.](#)

Карл Великий даже не изменил законы лонгобардии, и уж точно он не посягал на свободу и привилегии комачинцев или *Либеры Муратори*. Фактически он ратифицировал ломбардский кодекс (законы Ротариса и Луитпранда), добавив лишь несколько других, которые известны как *Capitolari*.

Однако они относятся не конкретно к нашему *магистру*, а к юриспруденции в целом. Старые законы все еще действовали на комасинов, и они продолжали строить свои базиликанские церкви, которые были одновременно классическими по форме, солидными по стилю и причудливыми по декору — любопытная и характерная смесь. Но Карл Великий, безусловно, покровительствовал комачинцам и не только нанимал их сам, но и посылал восстанавливать римские церкви для папы Адриана и укреплять Флоренцию.

Ранние церкви Карловингов в Италии имеют настолько много аналогий с лонгобардскими, что очень трудно точно определить, к какой эпохе принадлежат те или иные церкви.

По слухам, флорентийская базилика Сан-Скераджио часто использовалась как место заседаний гражданских советов в первые дни Республики. Обычно говорят, что это была церковь времен Карловингов; но либо она была чисто ломбардской, как следует из варварского названия *Scheraggio*, либо Карл Великий нанял ломбардских архитекторов.^[71] Падре Рича, видевший его руины, описывает проект церкви, которая имела обычную ломбардскую форму: три нефа, центральный широкий, и по апсиде к каждому. Колонны и капители были из какого-то римского здания.

Архитектура была полностью похожа на архитектуру Святого Паоло в рипа д'Арно, недалеко от Пизы, которая также была оформлена в стиле Карловингов. Хроника монаха Марко, написанная в 1287 году, сохранившаяся в архивах Валломброзы, показывает, что, хотя путеводители датируют С. Скераджио архитектурой двенадцатого века, потому что в папской булле того времени упоминается это название, оно принадлежало валломброзийским монахам задолго до этого, будучи подаренным им графиней Беатриче в 1073 году,^[72] и, вероятно, было основано в девятом веке.

Мы не должны упускать из виду самую интересную из церквей Комачине - церковь Сан-Донато-ин-Полента, где поклонялся Данте и рядом с которой жили Паоло и Франческа. Он был построен в восьмом веке и упоминается в документе 976 года. Он имеет обычную форму с тремя апсидами. Капители колонн разнообразны, некоторые квадратные, некоторые уменьшенные, украшены листвой и переплетениями; на некоторых изображены гротескные фигуры и животные в низком рельефе, выполненные в грубой технике. Здесь мужчины похожи на обезьян, гиппогрифов, морских чудовищ и т.д. Это было наглядно описано Кардуччи в сапфических стихах следующим образом —

Этому изможденному византийцу, распятому там,
Чьи запавшие глаза смотрят с его мертвенно-бледного лица,
Верующие молятся о благословении своего Господа,^[73]
И слава Риму.
Из каждой столицы проступают ужасные очертания
И навевают воспоминания о древних руках скульптора
Чьи работы показывают странные видения и ужасы из
Ужасный Север.
Восточный отблеск бледных алтарных светильников
Падает на дегенеративные нечеловеческие формы,
Извивающийся в многочисленных объятиях
Как порождения Ада.
Грубые монстры извергаются над коленопреклоненной паствой.
За самой купелью притаился зверь
Рыжеволосый, рогатый и демоноподобный
Смотрит и ухмыляется.

Оригинал работает таким образом —

Al bizantino crocefisso, atroce
Ne gli occhi bianchi livida magrezza,
Chieser mercè de l'alta stirpe e de la

Gloria di Roma.

Da i capitelli orride forme intruse

A le memorie di scapelli argivi,

Sogni efferati e spasimi del bieco

Settentrione.

Врожденное вырождение

Ne l'Oriente, al guizzo de le fioca

Lampade, in turpi abbracciamenti attorti,

Золфо эд инферно.

Goffi sputavan su la prosternata

Gregge: di dietro al battistero un fulvo

Picciol cornuto diavolo guardava

Е субсаннава.

Эту церковь, столь полную поэтического и исторического интереса, недавно собирались разрушить, но священник дон Луиджи Заттини обратился к инспектору памятников провинции Форли, который обратился в *Департамент истории Романьолы*. Были предприняты усилия, чтобы спасти его, и вместо того, чтобы быть снесенным, теперь его осталось только восстановить, что может оказаться столь же фатальным. Замок Гвидо да Полента, мужа Франчески да Римини и брата Паоло, сейчас разрушен, но кипарис на плато в окрестностях до сих пор называют кипарисом Франчески.

Примерно в эту эпоху комачины начали свою многочисленную эмиграцию и распространились по всей Италии. Лонгобарды, строившие церкви, сами были порабощены, и у них больше не было возможности нанять их, поэтому этой большой гильдии пришлось искать работу за пределами страны.

До сих пор они, по-видимому, использовались почти исключительно в Ломбардском королевстве и его герцогствах, за исключением тех немногих, кто отправился в Англию и Германию в седьмом веке. Но Карл Великий имел более широкое правление в Италии; и в других частях требовалась хорошая архитектура. Некоторые документы, процитированные профессором Мерзарио[74], не только подтверждают эти дни странствий *Маристри*, но и связывают их со многими прекрасными и наиболее интересными церквями Центральной и Южной Италии. Один из них - дарственный акт за еженедельную раздачу хлеба и вина бедным в Лукке в 805 году. Оно начинается так: "Ego Natalis, homo transpadanus, magister casarius, Christo auxiliante, edificavi Ecclesiam in honori Dei et Mariae et B. Petri Apostoli, intra hanc civitatem" — "Я, Наталис, человек из—за границы, будучи мастером-строителем, с помощью Христа построил в этом городе церковь в честь Бога, Марии и благословенного апостола Петра".[75] Здесь мы видим мастера из Комачине, который стал ведущим архитектором в Лукке. , далеко от своей родины за По, и настолько процветающий, что может раздавать крупные благотворительные пожертвования. Кажется, он тоже занимался какими-то общественными работами; там был канал под названием Ямка Натале, который

проходил через город, и через него был перекинут мост. Должно быть, до Наталиса в Лукке были и другие члены гильдии, работавшие в церквях Сан-Фреддиано и Сан-Микеле.

Последнее здание было построено незадолго до эпохи магистра Наталиса. Он был основан в 764 году ломбардцем Тевтпрандусом или Ютпрандом и его женой Гумбрандой. Он совпадает с планом Латинского креста Святого Фреддиано. Здесь, однако, мы не находим римских капителей, как в Сан-Фреддиано, но двенадцать колонн, поддерживающих своды нефа, сделаны из необработанного белого мрамора, привезенного с соседних гор Каррары. Кверху они одинакового размера, не сужаются вверх. Капители расположены в несколько сложном порядке, с уклоном в ориентализм. Восемь колонн в нефе имеют простые арки *a sesto intero* (полукруглые), исходящие от них; четыре, поддерживающие трибуну, усилены опорами готической формы, по бокам от которых расположены пилястры, которые поднимают арку над центральным нефом. Кажется, это первый пример попытки сделать святилище главного алтаря более величественным, чем остальная часть здания. Фасад относится к совершенно другой эпохе и не имеет ничего общего с интерьером. Это была работа Гидектуса в 1188 году, который также построил кафедральный собор Лукки.

Окна демонстрируют такое же расхождение стилей. В S. Frediano они большие и классические, в S. Michele - узкие и неоготические.

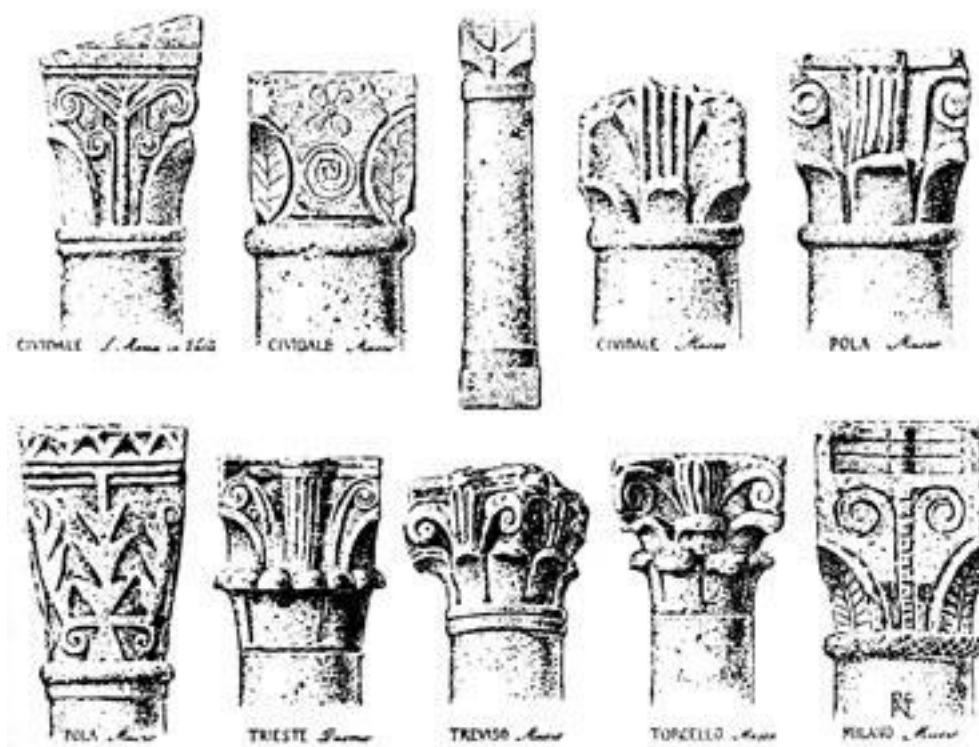
Другой документ менее решающий, но имеет свое значение. В древнем средневековом мемориале в монастыре Понтида, [76] есть следующая запись— "Гульельмо де Лонги ди Адриа построил церковь Сан-Джакомо ди Понтида, наняв магистра Иоганна де Менацио и многих других епископатов Коменси". Это было закончено в 1301 году и, следовательно, позже, чем строительство храма Святого Зенона в Понтиде, о котором другая рукопись в том же монастыре рассказывает о факте, который, по словам хрониста, произошел *аванти иль милле* (до 1000 года).

"Мастер, очень известный в строительном искусстве, пришедший "de regione juxta lacum ситанит" (из региона около озера Комо), встретился с грабителями в Чизано, когда возвращался из Вероны на родину. Учитель которого, охваченный ужасом, отрекомендовался, взывая от всего сердца к блаженному Зенону, и дал обет, что, если святой выведет его целым и невредимым из этой смертельной опасности, он построит церковь в его честь. Как только он произнес эти слова, лошадь, на которой он сидел, испугалась и ускакала прочь, так что разбойники больше не могли причинить ему вреда. Таким образом, он благополучно сбежал со всем своим имуществом ("потащись за сано против всех") и, вернувшись на следующий год со своими рабочими, начал строительство церкви Святого Зенона в Валле Понция (ныне Понтида), при этом жители окрестностей оказывали ему помощь как деньгами, так и трудом".

Нам можно простить поспешность выводов, если мы предположим, что, когда он возвращался из Вероны после длительного пребывания, он работал там. Вероятно, это было в церкви Святого Зенона, особенно потому, что он чувствовал, что имеет особое право на помощь этого святого.

От первой церкви Святого Зенона в Вероне (которая была полностью перестроена в двенадцатом веке) мало что осталось, за исключением любопытного мавзолея в крипте, который предположительно является усыпальницей короля Пипина. Возможно, это сделал наш товарищ, сбежавший от разбойников, поскольку соответствует эпохе (до 1000 года). Или же он мог работать в церкви, которую епископ Лотэр с помощью Бертрады, матери Карла Великого, построил в 780 году нашей эры и посвятил Святой Марии Матриколаре, и которую епископ Ратоальдо (802-840) выбрал в качестве кафедрального собора. От этого здания тоже

мало что осталось сейчас, поскольку оно было перестроено в двенадцатом веке, но некоторые признаки старого здания были обнаружены при раскопках, произведенных в 1884 году. На глубине двух метров, в прилегающем к нему ломбардском монастыре, был обнаружен мозаичный настил с изображением листвы, животных и надписей. Была также упавшая колонна, которую они смогли поставить на собственное основание с ее капителью. Каттанео[77] считает, что это остатки церкви Лотэра, поскольку капитель колонны, несомненно, относится к восьмому веку. У него жесткие счеты, а форма грубо коринфская, с твердыми прямыми листьями, загнутыми назад, вместо обычного аканта. Тот же стиль прослеживается в работах С. Сальваторе из Брешии и С. Марии в Космедионе в Риме, обе работы Комачине.



Столицы Комасины.

[См. стр. 96.](#)

Еще одна церковь Карловингов в Вероне - церковь Святого Лоренцо, которая, как говорят, была основана Пепином. Некоторые интересные элементы его примитивной архитектуры сохранились и являются драгоценными реликвиями. Например, в стене есть небольшая винтовая лестница, которая вела в разные отделы женской галереи.[78]

В эту эпоху можно наблюдать изменение формы окон; они были сужены и увеличены, что стало первым шагом к готической форме.

Во времена Карловингов комачины много работали в Риме. Каттанео[79] говорит, что существуют письма от папы Адриана I. Карлу Великому с просьбой прислать архитекторов (*магистров*) с севера Италии для выполнения некоторых работ в Риме. Теперь этими *магистрами* не мог быть никто иной, как ломбардская гильдия комачинистов, которые вместе с лонгобардами недавно стали подданными Карла Великого и, без сомнения, были лучшими строителями в Италии, если не монополистами в этом искусстве. Зданиями, которые они спроектировали и возвели в Риме в то время, были церкви Святой Марии в Космедионе, Святого Лоренцо в Лучине, Святой Сабы на горе Авентин и резиденция

патриарха близ Святого Иоанна Латеранского. Дверь часовни в Сан-Прасседе с ее комачинскими *интреччи* является постоянным доказательством их работы там в девятом веке.

Библиотекарь Анастасий рассказывает о восстановлении церкви Святой Марии в Космедине.[80] Он говорит, что Адриан нашел его абсолютно под грудой руин (*sub ruinis positam*) бывшего храма Цереры и Прозерпины, который буквально нависал над ним. Поскольку эта масса руин помешала расширению новой церкви, она была полностью разрушена "огнем и трудами народа". Когда пространство было расчищено, была возведена новая просторная базилика "a fundamentis tres absides, in ea constituens".

Автор упоминает эту форму с тремя апсидами как новую для Рима. Однако мы видели, что на севере Италии комачинцы в течение одного или двух последних столетий строили базиликанские церкви именно по этому плану. На самом деле три круглые апсиды стали одной из отличительных черт их церквей. Каттанео утверждает, что эта форма пришла с Востока, поскольку некоторые сирийские церкви пятого века и великая базилика святого Симеона Столпника в Кайат-Сениане, возведенная в 500 году, имеют признаки того же строения. Были ли они абсолютно восточного происхождения или явились результатом какой-то ранней эмиграции *либери муратори*, должны судить археологи. Два ряда колонн, которые отделяют неф от проходов, имеют сплошные опоры каменной кладки, расположенные между каждыми тремя колоннами; они вытянуты над колоннадой, чтобы поддерживать крышу и укреплять верхнюю галерею.[81]

Очевидно, что комачинцы использовали в этой работе старый материал; колонны всех видов и стилей, некоторые рифленые, некоторые гладкие, некоторые с античными коринфскими капителями, другие работы комачинцев. Один такой же формы, как те, что мы описали в церкви Святой Марии Матриколаре в Вероне, с твердыми спиралями, расположенными перпендикулярно, вместо изящного аканта. Та же заглавная буква видна в Сан-Аньезе фуори-ле-мура.

В Сан-Мария-ин-Космедин находится очень интересный фрагмент украшения Сомасине того времени, когда Адриан I. был покровителем гильдии. Это кусок карниза, образованный небольшой колоннадой из круглых арок; под ним надпись в любопытном раннем стиле, буквы всех размеров и форм. Она гласит:

"ДЕ ДОН - ЭТО ДЯ ИСЕ ДЯ ГЕНЕТИКОЙ МАРИИ. TEMPORIBUS DONI ADRIANI PAPE EGO GREGORIUS."

Я видел еще один фрагмент во время недавних реставраций. Прекрасное *интреччо* на мраморной плите одной из кафедр, которую перевернули и инкрустировали с другой стороны мозаикой тринадцатого века.

Церковь Святой Сабы на горе Авентин, которая также была построена при Адриане I. В ней есть все признаки работы художника, особенно средневековая и неклассическая форма капителей. Вероятно, после строительства других церквей запасы древних капителей сократились, и строителям пришлось снабжать их собственными резцами. Они представляли собой грубую имитацию ионической формы, столь же далекую от классического изящества оригинала, как их простые твердые волюты были далеки от элегантности коринфского.

Гильдия Комачине, похоже, нашла лучшего художника в Сан-Лоренцо-ин-Лучина, который был современником этого. Капители той же формы вырезаны гораздо четче и прочнее, а

орнамент выполнен в лучшем стиле. Здесь также изображены львы Комасины, теперь встроенные в стену под квадратными перемычками двери. От работ комачинцев в доме патриарха близ Сан-Джон-Латеране, *то есть* папской резиденции тех времен, мало что осталось, свидетельствующего о почерке Комачинцев, за исключением скульптур на колодце в монастыре, парапет которого украшен двумя зонами рельефов, разделенных переплетенной полосой. Нижняя состоит из чередующихся крестов и грубых пальм, верхняя представляет собой ряд круглых арок, украшенных торчащими спиралями, похожими на усики виноградной лозы; под одной аркой изображен голубь с виноградиной в клюве, а в другой - крест. В том же монастыре есть также два скульптурных камня, на одном из которых изображены различные переплетающиеся узоры, на другом - крест, образованный переплетениями непрерывной линии, обогащенной основой из листьев.

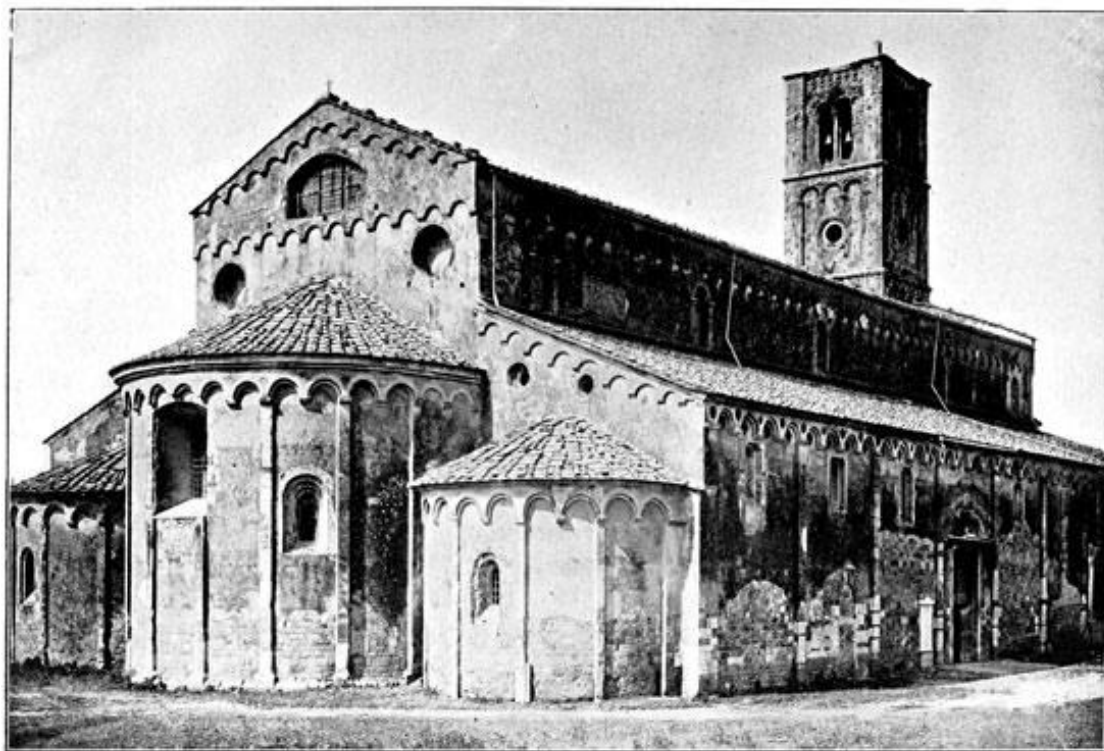
Одной из самых интересных церквей эпохи Карловингов является церковь Сан-Пьетро-ин-Градо близ Пизы. В средние века это было великое святилище для паломников, построенное, как говорят, на том месте, на которое впервые ступила нога святого Петра в Италии. (*Gradus*- ступенька.) Легенда (подтверждаемая утверждением некоего архиепископа Висконти, проповедовавшего в Пизе в XIII веке) гласит, что апостол Петр был выброшен на берег в этом месте и, соорудив алтарь, начал крестить, дав своим ученикам повеление построить там церковь. Какой была первая церковь, неизвестно; нынешняя была построена между 600 и 800 годами нашей эры и была украшена фресками до 1000 года нашей эры. Существует большое сходство в структуре между этим зданием и зданием Святого Аполлинария в Равенне; они оба имеют одинаковую кирпичную кладку и трехапсиды, а проходы примерно в той же пропорции к большей высоте нефа. Пропорции коротких круглых арок на высоких классических колоннах интерьера чрезвычайно схожи, как и схема орнамента, с той разницей, что в Равенне в качестве среды используется мозаика, а в Сан-Пьетро-а-Градо - фреска. Шеренга епископов весной у арок в Равенне воспроизведена в Градо шеренгой пап в медальонах, заканчивающейся Львом III., 795 год, что, вероятно, ознаменовало бы эпоху основания церкви.[82]

Однако у Сан-Пьетро есть одна очень важная особенность. У него нет фасада, но он построен с обычными ломбардскими тремя апсидами на одном конце и единственной полукруглой трибуной на другом. Единственная дверь находится сбоку. Священник, который, естественно, гордится своей церковью и хорошо знаком с ее историей, сказал нам, что этой своеобразной формой строители хотели изобразить корабль, и, указав на большие квадратные пилястры, которые прерывают линию колонн у четвертой арки с запада, он показал, как приподнятая корма судна выражается большей высотой и шириной четырех арок на западной оконечности. Безусловно, наиболее примечателен эффект сужения к алтарю, а не наоборот.

Однако меня не убедил его символизм, и, осознав большие пропорции вест-энда, где три арки с рифлеными колоннами тянулись через трибуну, теперь превращенную в чердак для органа, я был убежден, что нынешняя форма не была оригинальной. Либо древний алтарь когда-то стоял в западном конце, а церковь, как и многие ломбардские, раньше была обращена в противоположную сторону; либо полукруглая трибуна, которая, по-видимому, более поздней работы, была добавлена реставраторами, чтобы прикрыть три арки древнего фасада. Что, на самом деле, большие массивные пилястры в нефе обозначали древнюю внутреннюю стену, а четыре арки по другую сторону от них образовывали притвор. В поддержку первой теории служит тот факт, что алтарь, называемый алтарем Святого Петра, сейчас стоит изолированно в этом вест-энде, а балдахин в виде древнего ломбардского

кибориума возвышается над ним на четырех колоннах, высеченных в камне в очень раннем стиле. Противоположная теория о том, что притвор находился в этом конце, может быть подтверждена одной из фресок, предпоследних двух на южной стене, которая представляет саму церковь такой, какой она была до 1000 года нашей эры. Здесь художник, с любопытным средневековым пренебрежением к перспективе и возможности, изобразил оба конца церкви в одном ракурсе, и здесь мы ясно видим три апсиды с их мраморными перпендикулярными ребрами с одной стороны, и фасад с большими арками и рядом арок поменьше поперек здания над ними с другой. Я оставляю вопрос об этой загадочной газете "Вест трибюн" более мудрым судьям, чем я, и надеюсь, что какой-нибудь новый Фергюссон, Хоуп или Стрит когда-нибудь откроют правду.

Все колонны нефа сделаны из античного мрамора, руин римского храма Цереры в Пизе; некоторые из них из чиполлино, другие из восточного гранита, одна из рифленого белого греческого мрамора. Капители в основном выполнены в античном и классическом стиле, хотя в некоторых из них прямые завитки демонстрируют почерк раннего комасина. Изобретательность *магистров* в использовании старого материала проявляется в различных приспособлениях, с помощью которых изготавливаются эти колонны. Там, где они слишком короткие, основание поднимается на двух пьедесталах; там, где массивная колонна слишком мала, наверху устанавливаются широкие счеты для поддержки арки. Одна из колонн, поддерживающих алтарь, сделана достаточно длинной благодаря основанию, сделанному из старинной резной капители, перевернутой под ней. У нас есть отчетливый знак Комасинов на камне, врезанном в стену рядом с дверью и, очевидно, являвшемся частью древнего архитрава. На нем вырезан сложный переплетенный узел. В главе, посвященной живописи Комачине, я расскажу о фресках в нефе, которые уникальны в своем роде и представляют глубокий интерес для историка искусства.



Внешний вид Сан-Пьеро-а-Градо, Пиза, 8 век.

[См. стр. 101.](#)

Документально не может быть доказано, что эти церкви эпохи Карловингов в Италии вообще были связаны с самим Карлом Великим, за исключением того, что он отправил *магистра Комачини* в Рим по просьбе папы Адриана. То же самое нельзя сказать о великой церкви Экс-ла-Шапель, с которой его имя должно быть навеки связано, но которая, безусловно, не совсем никак не связана с этой Ломбардской гильдией. Там, где история не дает точной информации и где авторы, древние и современные, не могут точно указать эпоху создания этого важного произведения, конечно, невозможно сказать, кто был архитектором. Мы можем судить только по стилю и выводам, сделанным из предыдущих работ в том же стиле. Во-первых, что касается немногих фактов, которые мы можем почерпнуть: Эгинберт, ломбардец, биограф Карла Великого, в своем "*О жизни и деяниях Кароли Магни*", глава 26, сообщает нам, что Карл Великий "построил базилику Аквисграна удивительной красоты и украсил ее большим количеством золота, серебряных светильников и бронзовыми воротами и дверьми. Для этого строительства, не имея возможности нигде найти колонны и мрамор, он распорядился, чтобы их привезли из Рима и Равенны". Этот факт, связанный с нехваткой надлежащего материала во Франции, по-видимому, подразумевает, что квалифицированные рабочие для строительства из камня должны были быть импортированы вместе с материалом. Трудно или даже невозможно доказать, что французские рабочие были на высоте положения, демонстрируя другие современные работы во Франции. Все церкви, которые у них могли быть в то время, давно исчезли, поскольку в то время они обычно строились из дерева; еще один аргумент в пользу того, что Франция не могла предоставить опытных архитекторов из камня.

Некоторые говорят, что церковь была спроектирована Ансиге, настоятелем Фонтанелл, другие отдают должное Эгинхарду, или Эгинберту, как пишется его ломбардское имя; но поскольку он не называет это за себя в своем письме, — действительно, из приведенного выше отрывка мы видим, что он говорит об этом совершенно безлично, — конечно, нет никаких документальных свидетельств, подтверждающих это утверждение. Говоря беспристрастно, было бы странно, если бы литератор, личный секретарь великого короля, внезапно превратился в полноценного архитектора. Гораздо более вероятно, что, поскольку он был ломбардцем, он был заинтересован в найме строителей, которых веками нанимали все его соотечественники. Д'Агенкур, у которого было много *собственной* любви, и который, если бы он мог, всегда прославлял бы Францию, говорит (т. i., стр. 27, 139)— "Естественно полагать, что итальянские архитекторы, которых Карл Великий привез с собой, проектировали здания, которые они построили для него во Франции, по образцу зданий их собственной страны". Дартейн в своей книге "*Ломбардская архитектура*" пишет об этом: "Если мы посмотрим на восьмиугольные полукуполо, завершающие центр креста в Сан-Феделе в Комо, мы увидим, что они воспроизводят ротонду Экс-ла-Шапель. Форма шахт, очертания стены и расположение дополнительных сводов одинаковы в обоих зданиях. Сходство настолько велико, что доказывает имитацию, тем более что другие церкви в районе Роны напоминают одну из церквей на территории Комо ". Факт сходства важен, но не более ли вероятно, что имитация была другой? С. Феделе, или С. Эуфемия, как ее впервые называли, была построена во времена С. Абондио, в 440 году н.э., до эпохи Лонгобардов, и нам сказали, что это единственная церковь того времени, сохранившая свою первоначальную архитектуру, особенно в закругленной апсиде. Тогда сходство подтвердило бы гипотезу о том, что Карл Великий действительно привез строителей, а также мрамор из Италии, и что *магистры Комачини* были этими строителями.

Церковь также сравнивали с Сан-Витале в Равенне, но комачинцы привыкли строить круглые церкви, такие как Ротонда в Брешии и другие. Обычно они использовались как баптистерии или мавзолеи; фактически это были церемониальные церкви.

Экс-ла-Шапель был спроектирован как усыпальница Карла Великого, и здесь строители соединили ротонду церемониальной церкви с базиликой для богослужений. Работа здесь гораздо более грубая, чем в Сан-Витале, где работали греческие художники. Детали, добавленные комачинами, легко отличить от классических и византийских импортных украшений, доставшихся из трофеев Рима и Равенны. Итальянцы не были полностью свободны в своем дизайне, но им пришлось приспособиться к более северному климату и иным национальным вкусам; окна были сужены и удлинены, а скат крыши поднят под более острым углом. Как сказал Плиний Мусто, своему комачинскому архитектору, семь веков назад: "Вы, магистры, всегда знаете, как преодолеть трудности положения", а архитекторы Карла Великого в равной степени изучали как климат, так и положение. Чем дальше мы продвигаемся на юг или восток, тем крыши имеют тенденцию сглаживаться, чем дальше мы продвигаемся на север, тем они имеют тенденцию подниматься в более острые фронтоны. Причина, как я понимаю, в этом — климатическая. Там, где много дождя или снега, наклонная крыша необходима; поэтому этот первый признак остроконечной архитектуры, адаптируемой к северному климату, делает церковь Карла Великого интересным связующим звеном между романо-ломбардским стилем и готикой на севере: точно так же, как романо-ломбардский стиль находится между классическим и романским стилем на юге. Если Ансиге предложил эти модификации итальянским строителям, то у него был более широкий вклад в историю искусства, чем он предполагал; ибо Экс-ла-Шапель стал корнем, из которого возникла французская и немецкая так называемая готика; усовершенствованная в первую очередь руками *франки-муратори*, которые в последующих поколениях были призваны работать над церквями в обеих странах. В конце концов, первый шаг был всего лишь незначительным, будучи скорее поднятием и сужением круглой арки, чем нововведением в виде заостренной. Возможно, это было бы лучше как первое указание на нормандскую арку на сваях.

От гражданской архитектуры эпохи Карловингов у нас сохранилось очень мало образцов. Император Карл Великий не строил для себя особого дворца, но использовал дворец Луитпрана в Милане, который во времена Карла Великого был известен как *Curtis domum imperatoris*. Старый хронист сообщает нам, что он укрепил Верону. Он говорит: "Во времена, когда король Пипин был еще молод, гунны или авары вторглись в Италию. Когда Карл Великий услышал об их приближении, он приказал укрепить Верону и воздвиг стены со всех сторон, с башнями и рвами; и с помощью *пали фисси* укрепил город до самого основания, оставив там своего сына Пипина ". На этих стенах возвышаются сорок восемь башен, из которых восемь очень высокие, остальные значительно возвышаются над стенами. Должно быть, это было то, что старый писатель причудливо называл "*пали фисси* ".

Диплом Людовика II, датированный 814 годом, доказывает, что стены Пьяченцы также относятся к этой эпохе. Это в пользу его жены Анальберг, дающей ей разрешение превратить часть стен в монастырь. В нем говорится: "От нашей собственной власти мы пристраиваем к монастырю и передаем в бессрочное пользование все *фрагменты*, внутренние и внешние, указанной городской стены, от фундамента до зубчатых стен, столько, сколько простирается от Миланских ворот до следующих боковых ворот; и не только это, но также *масие* (щебень), который находится вокруг стен и передних стен, и то же самое с башнями, воротами и задними проходами".

Использование хосписов во многом связано со временами Карловингов; они появились, когда правила Церковь, и паломничества вошли в моду. Первые хосписы были в монастырях. В 752 году н.э. Ансельмо основал дом для паломников в Нонантоле, в Агро Мутиненсе. Совет Аквисграны (Экс-ла-Шапель) издал указы о создании странноприимных домов, а Карл

Великий издал законы по этому вопросу: "ut in omni regno nostro, neque pauperus perigrinus hospitia denegare audeant". К обычному штрафу за убийство Пипин II. добавлял еще шестьдесят сольдо, если убитый был паломником. Тот, кто отказывал паломнику в пище и крове, был оштрафован на три сольдо. Этими гуманными положениями, как и всеми подобными, вскоре стали злоупотреблять; так много нерелигиозных людей путешествовали по привилегиям паломников, что в конце правления Карла Великого было сочтено необходимым предоставить настоящим паломникам *Tessera trattoria*, чтобы доказать их подлинность.

Среди первых хосписов можно упомянуть больницу для прокаженных, основанную во времена Святого Аполлинария в Классисе близ Равенны, и еще один в Риме, основанный римлянкой Фабиолой для обездоленных или брошенных больных и неимущих. В 785 году некий Датей, архиепископ Милана, основал *экзонодохию* (дом для обездоленных детей), а королева Амаласунта в шестом веке построила в Равенне больницу для подкидышей. Карл Великий повелел, чтобы в перистиле церковей было отведено место для приема подкидышей. Лоджия дель Бигальо, хотя и более позднее здание, является прекрасным образцом такого перистилия.

ГЛАВА VI В СМУТНЫЕ ВРЕМЕНА

После ухода династии Карловингов из Италии страна пережила два или три столетия беспокойных времен, когда мало кто думал о строительстве церквей, и если комачинские мастера находили работу на своей земле, то это было скорее строительство замков и цитаделей в их самой прочной *opera gallica*, чем изваяние святых или возведение великолепных базилик.

После Карловингов пришел Дом Беренгариев, который занимал итальянский трон с 888 года до вмешательства Оттона I Германского в 951 году. В это время постоянно происходило военное брожение; герцог Гвидо Сполетский сражался с Беренгарием; Арнольф и его сын Свентебальд сражались с Гвидо; венгры захватили и разграбили Италию на севере, где происходили сражения при Бренте, Гарильяно, Фиренцуоле и вообще кровопролитие вплоть до убийства Беренгария.

Не более мирной была ситуация и на юге. Между 924 и 950 годами нашей эры сарацины вторглись на Сицилию и, обосновавшись там, напали на Рим и двинулись к Альпам.

В Центральной Италии герцоги Бургундии, Прованса и Баварии были уличены в соперничестве с Лотэром за престолонаследие. Наконец, в 951 году Отон пришел из Германии и рассеял их всех, восстановив на некоторое время относительный мир, хотя и условный; но это длилось недолго.

Затем последовали суеверные страхи; бедные избитые итальянцы, деморализованные жестокими врагами-людьми, полностью поддались моральному поработителю - суеверию. Они были твердо убеждены, что 1000 год должен стать концом света, и всякая деятельность, общественная и частная, была парализована. Только после того, как эта эпоха прошла и Италия все еще существовала, в ее жителях зародилась новая жизнь. Конечно, боевые действия все еще продолжались, но это были священные войны — Крестовые походы, участником которых был Урбан II. проповедовал впервые в 1096 году. Затем искусство скульптурной архитектуры, служащее опорой религиозному энтузиазму, начало возрождаться, и у комачинских мастеров снова наступили светлые дни.

Но они не совсем бездействовали в те воинственные времена. Проф. Мерзарио говорит[83]—

"В этой темноте, охватившей всю Италию, горела только одна маленькая лампа, зажигающая яркую искру в огромном итальянском некрополе. Оно было от *магистра Комачини*. Их соответствующие имена неизвестны, их отдельные работы не специализированы, но дыхание их духа можно ощутить на протяжении всех этих веков, и их общее имя - легион. Мы можем с уверенностью сказать, что из всех произведений искусства между 800 и 1000 годами нашей эры большая и лучшая часть создана благодаря братству — всегда верному и часто тайному — *Магистру Комачини*. Авторитет и суждения ученых людей оправдывают это утверждение".

Здесь профессор. Мерзарио цитирует некоторые из этих *uomini dottissimi*. Во-первых, Кватремал де Куинси в своем *Словаре архитектуры*, который под заголовком "Comacine" отмечает, что "этим людям, которые были как дизайнерами, так и исполнителями, архитекторами, скульпторами и мозаичистами, можно приписать возрождение искусства и его распространение в южных странах, где оно сопровождалось христианством. Несомненно, мы обязаны им тем, что наследие античных эпох не было полностью утрачено, и только благодаря их традициям и подражанию искусство строительства сохранилось живым, создавая произведения, которыми мы до сих пор восхищаемся и которые становятся удивительными, когда мы думаем о полном невежестве во всех науках в те темные века ". Наш английский писатель Хоуп, взяв их более позднее название ломбардов, считает Ломбардию колыбелью ассоциаций масонов, "которые, - говорит он, - первыми после римских времен обогатили архитектуру законченной и отлаженной системой, которая доминировала везде, где латинская Церковь распространяла свое влияние от берегов Балтики до берегов Средиземного моря".[84] Мы опустим свидетелей, Куглера из Германии и Раме из Франции, и возьмем великого итальянского авторитета Пьетро Сельватико.[85] Он отмечает, что искусство Европы с седьмого по тринадцатый век состояло из сочетания византийских и римских элементов, но в девятом веке к нему примешался третий элемент, который сам по себе имел столько оригинального, что образовал самостоятельный стиль. "Это, - продолжает он, - была ломбардская, или комачинская, архитектура, как ее еще называют, которая отличается своими низкоскатными крышами, круглыми арками, закругленными на колоннах, которые напоминают греческий и римский стили. Это приобрело определенное систематическое единство после первой половины девятого века". Проф. Сельватико, похоже, проигнорировал всю архитектуру Комачине при лонгобардах, которые, безусловно, были няньками гильдии, и взялся за нее как раз тогда, когда она освобождалась от уз суеверных традиций, т.е. переход между римско-ломбардским и романским стилем.



Столица Комасине в Сан-Дзено, Верона, символизирующая Человека, цепляющегося за Христа (Ладонь).

См. стр. 111.

Без сомнения, генеалогия этого стиля была такова. Во-первых, комачины продолжили римские традиции, как римляне продолжили этрусские; затем они ориентализировали свой стиль благодаря связи с Востоком через Аквилею и притоку в гильдию греческих изгнанников. Позже через сарацин на Юг пришло другое влияние, и родилась итало-готика.

Об искусстве комедии периода междуцарствия после Карла Великого можно судить по церкви Святого Зенона в Вероне. Он был перестроен в 810 году королем Пипином, чей

дворец находился в Вероне. Его церковь стала жертвой опустошения, нанесенного гуннами в 924 году, и епископ Ротэр восстановил ее в десятом веке, а император Отон Первый выделил средства. В 1139 году была проведена третья реставрация, когда были пристроены нынешний фасад и портик. Общая форма церкви Отона все еще сохраняется и показывает обычные "три нефа" (эмблему Троицы) и круглые арки, поддерживаемые чередующимися колоннами и пилястрами. Крыша, как и во всех старых ломбардских церквях, была деревянной, а не сводчатой. Не указано, откуда Отон взял своих архитекторов, но, хотя имена не написаны, знак *Comasine* на них есть. Более поздние реставрации стерли большую часть старых вывесок, но они оставили нам несколько капителей на колоннах и рельефы на арках, ведущих в склеп под трибуной. Здесь проиллюстрированы две колонны. На одной из них можно увидеть человеческие фигуры, цепляющиеся за пальмовые ветви, которыми Магистр, вырезавший ее, символизировал человека, цепляющегося за Христа. Другой - настоящий коматозный узел, образованный мистическими крылатыми существами с переплетенными змеиными хвостами. На сводах склепа изображено множество средневековых образов, мистических зверей, христианских символов, персонажей Священных Писаний и древних мифов, все смешано так, как мог смешать их только масон средневековья. Архитекторами Отона, безусловно, были *магистры* нашей гильдии, и, вероятно, одним из них был наш друг из Понтиды, который обратился к Святому Зенону с просьбой спасти его от разбойников.

Нельзя отрицать, что более поздние Комачинцы придали церкви элегантный фасад в 1139 году, когда магистры Николаус и Гульельмус вырезали чудесное крыльцо с колоннами, опирающимися на львов, и средневековыми рельефами, на которых мы видим Теодориха, короля готов, направляющегося напрямик к дьяволу в облике дикого охотника. На наличниках изображены аллегорические рельефы двенадцати месяцев. Но этот фасад относится не к той эпохе, которую мы сейчас обсуждаем, и мы упомянем об этом еще раз.

Работой, которая, несомненно, относится к девятому веку и имеет все приметы того времени, является "атриум святого Амброджо" в Милане, который был заказан магистру Адаму из Комачинцев Анспертом из Биссоне, который был архиепископом Милана с 868 по 881 год. Атриум церкви издревле использовался для оглашенных, поскольку их не допускали в тело церкви до тех пор, пока они не были крещены. Атриум Сан-Амброджо представляет собой квадратное пространство, окруженное портиком, состоящим из колонн, поддерживающих круглые арки. Пропорции здания настолько точны и величественны, что оно считается лучшим средневековым зданием, существующим в ломбардском стиле. Капители состоят из листы, странных орнаментов и групп гротескных животных и чудовищ, грубо изваянных; и все же при несовершенной резьбе ощущается такая свобода замысла и богатство воображения, каких вы не найдете ни в одной византийской работе, каким бы точным ни было ее исполнение. Мы приводим иллюстрацию одной из его столиц. Комасине *интреччо* там есть, но цветущий и роскошный. Значение этих скульптур, хотя и непонятное для нас, считается оккультным и общепринятым художественным языком комасинов или масонов. На дверном проеме, среди листы и символических животных, до сих пор можно прочесть имя "Адам Магистр".



Капитель в атриуме Сан-Амброджо, Милан. Магистр Адам.

[См. стр. 112.](#)

Другой очень важной церковью девятого века является кафедральный собор Градо, недалеко от Венеции, который был впервые построен между 571-586 годами, по-видимому, византийскими художниками, хотя они также использовали старые классические капители из бывших зданий. План этой Базилики в ее более старом виде очень ясно показывает наклон в одну сторону, который, как мы уже говорили, был символом того, что голова Христа была повернута от боли на Кресте. Здесь не только левый проход поднимается выше правого, но и стена фасада значительно наклонена. В девятом веке Фортунато, патриарх Градо, живший около 828 года, послал за *французскими артефакторами*^[86], чтобы восстановить баптистерий Сан-Джованни на острове, который был столицей морской Венеции. Итак, что же это были за *французские артефакты*? Ясно, что они не могли быть французами, поскольку самому Карлу Великому пришлось нанимать строителей из Ломбардии, поскольку его собственная страна еще не обладала достаточными навыками в каменной кладке. Естественно предположить, что это была гильдия из Цизальпинской Галлии, которая, хотя и состояла из итальянцев, называлась "лангобардами" при королях Ломбардии и, возможно, была "франками" во время правления королей Карловингов. Они были известны как "Тедески", когда позже оказались под покровительством германских императоров, и этот термин сильно озадачил старого Вазари. Все еще остается вопросом, не будет ли реальной интерпретация буквальной - масоны, которые, вполне возможно, были отозваны из Франции, где они работали.

Формулировка фразы в завещании патриарха Фортунато, где он говорит "*feci venire magistros de Francia*", ясно показывает, что он имел в виду архитекторов, принадлежащих к гильдии, в которой высшие ордена назывались *Magistri*.

Начав работать в Градо, лангобарды, очевидно, работали и в других венецианских церквях. Говорят, что их стиль очень заметен в Кафедральном соборе Мурано, но сколько они

сделали и работали ли с восточными или другими архитекторами, я полагаю, никогда не будет точно известно.

Любопытная маленькая церковь той эпохи существует почти в своем первоначальном виде в деревне под названием Абадия, недалеко от Сесто Календе на озере Маджоре. В нем есть склеп и портик, три нефа и три апсиды.^[87] Склеп опирается на круглые арки и небольшие тонкие колонны, крыша деревянная. Портик состоит из трех аркад, опирающихся на колонны и пилястры с капителями в ломбардно-византийском стиле.

В эту эпоху гильдия действует не только на севере, но и на юге Италии. Одним из знаменитых зданий Южной Италии, с которым были связаны мастера Комачине, является знаменитый монастырь Монте-Кассино с его церковью. Этот монастырь был построен в первую очередь брешиянцем по имени Петронакс, который совершил паломничество в Рим, чтобы повидаться с папой Григорием II. Папа призвал Петронакса отправиться в Монте-Кассино, где был похоронен святой Бенедикт. Он отправился туда, и там его вдохновило основать монастырь.

К началу XI века он был сильно разрушен сарацинами и другими, и в 1066 году его настоятель Дезидерий решил восстановить его. Он происходил из рода ломбардских герцогов Беневертских, был другом папы Григория VII и стал его преемником на папском престоле под именем Виктор III. Желая, чтобы его церковь была очень "величественным храмом", он послал за мастерами из Амальфи и Ломбардии.^[88] Среди итальянцев был некий Андреа из Серра-ди-Фалько, близ Комо, прекрасный мастер по металлу, который вместе со своими учениками изготовил бронзовые двери.

Несколько интересных баптистериев были возведены в десятом веке комачинами. Баптистерий в то время, по-видимому, имел определенную форму — восьмиугольник; и мистическое значение имела эта фигура, в высшей степени символизирующая Троицу, образованная соединением трех треугольников. На заре романо-ломбардского стиля баптистерий обычно имел лишь небольшую аркаду, или ряд кронштейнов, поддерживающих арки вокруг внешней стены под крышей, и удобную галерею вокруг внутренней части. Такой формы были флорентийский баптистерий, баптистерий в Комо и многие другие.

Когда более поздние Комачины работали в более витиеватом романском стиле, Баптистерии часто были покрыты небольшими галереями или рядами колонн, как в Пизе, Парме, Лукке и т.д.

Прекрасный образец ломбардской работы около 1000 г. н.э. или чуть позже, свидетельствующий о приближении к более готическому стилю, можно увидеть в монастыре Вольторре, маленьком городке, обнесенном стеной, на озере Варезе. Монастырь Вольторре описывается так — "Красота этого ломбардского здания одиннадцатого века уникальна. Четыре стороны образованы портиками, которые поддерживают верхний этаж. Портики, выходящие на открытый двор, образованы с одной стороны небольшими изящными кирпичными арками с фризами и рельефами, поддерживаемыми элегантными колоннеттами, как круглыми, так и восьмиугольными, с капителями различной формы. С двух других сторон колоннеты меньше и короче, но все еще изящны; они заканчиваются разнообразными и причудливыми капителями, увенчанными своего рода кронштейнами, на которые опираются большие камни верхнего здания. Среди скульптур у маленьких колонн слева при входе во двор средневековыми иероглифами и аббревиатурами вырезано следующее: *"Ланфранк магистр филиус Дом. Эрзацы Ливурно."* Ливурно, скорее всего,

расшифровывается как Лигурно, местечко в нескольких милях от Вольторре. Итак, наш мастер Ланфранко Эрсатти, получив образование в гильдии Comasine, поставил перед собой задачу украсить свой родной город. В 1099 году магистр Ланфранко спроектировал Моденский кафедральный собор, который, как будет показано ниже, был делом столетий, за ним последовала длинная череда архитекторов.

Затем наступили более беспокойные времена для комачинцев в их собственной стране. С 1118 по 1127 год нашей эры республика Комо находилась в состоянии ожесточенной войны с Миланом. Длинное стихотворение комачинского поэта, цитируемое Муратори, описывает рабочих и ремесленников, сражающихся на улицах в рабочей одежде и орудующих любым инструментом или оружием, которое они смогли найти. Каменщики и строители работали саперами и шахтерами, рыли траншеи, возводили баррикады и разрушали вражеские дома и замки. Один из этих отважных граждан, по имени Джованни Буоно, особо упоминается древним поэтом, и он особым образом связан с мастерами Комачине как первый в длинной череде *магистров* семьи Буоно. Он образует ощутимую связь между наполовину традиционными комачинами ломбардских времен и более четко очерченной гильдией романской эпохи. С этого момента и до итальянского готического периода их идентичность прослеживается по документам. Воинственный епископ Гвидоне был лидером комасинцев, но после трехлетней войны он заболел и на смертном одре предсказал падение своего отечества.

Ресурсы комасинцев действительно были на исходе, они были истощены средствами, продовольствием и воинами; и после нескольких побед, наконец, попали под власть миланцев, став государством-данником. Но только после того, как Милан призвал на помощь несколько других городов, храбрый маленький Комо сдался ей 27 августа 1127 года. Даже тогда она не была порабощена и, должно быть, сохранила свою политическую свободу, поскольку мы находим, что в 1167 году она перешла на сторону Фредерика Барбароссы против всей Ломбардской лиги, что стоило ей больших потерь в битве при Леньяно 29 мая 1176 года.

Барбаросса попытался компенсировать это, уступив Комо замки Бараделло и Олона. Существует монета монетного двора Комо того времени с орлом и *чертенком*. *Федерик* с одной стороны, и *Куманус популас* с другой. У Фредерика были причины культивировать комаски, поскольку они отправили для него 200 кораблей на венецианскую войну. Эдикт Барбароссы от 1159 года и другой, датированный 1175 годом, показывают, что он разрешил комачинцам восстановить свои стены и город на тот момент, *civitatem in cineres collapsam funditos re edificavimus nos*. Это занимало их долгое время. Башня в направлении Милана датирована 1192 годом. Круглая башня - 1250 годом. В этих новых стенах было восемь ворот.

КНИГА II

ПЕРВЫЕ ЗАРУБЕЖНЫЕ ЭМИГРАЦИИ КОМАСИНОВ

ГЛАВА I

НОРМАНДСКАЯ СВЯЗЬ

Великая строительная гильдия Средневековья имела другую связь с Францией, независимо от Карла Великого, и та, которая, возможно, произвела на нацию более неизгладимое впечатление, чем церковь Экс-ла-Шапель. Именно благодаря норманнам, которые занимали

видное место в истории романского искусства, некоторые авторы приписывают им заслугу его внедрения в Италию.

Возможно, так оно и есть, но между десятым и двенадцатым веками архитектура и скульптура претерпели столько трансформаций и смешались с таким количеством различных элементов, что их историю очень трудно распутать. На Сицилии соединился целый лабиринт различных влияний, таких как нормандское, основательное и тяжеловесное, с севера; византийское, уравновешенное и точное, с востока; сарацинское, теплое и причудливое, с юга — все смешалось в храмах Монреале и Палермо, где, я думаю, мы можем добавить четвертый, итальянский элемент, в храмах комачинцев или ломбардцев.

Первое соображение: как впервые возникла нормандская архитектура? Была ли она местной? Неужели норманны примерно в десятом и одиннадцатом веках внезапно начали строить церкви с круглыми сводами и колоннами, руководствуясь собственным внутренним сознанием? — ведь все исторические источники уверяют нас, что до десятого века каменных зданий с норманнскими сводами не было, и что к 1150 году остроконечный стиль уже начал вытеснять его. Все великие и типичные примеры относятся к последним пятидесяти годам одиннадцатого века, когда нормандские герцоги были очень могущественны. Это было время всевозможных начинаний и волнений, не последним из которых была страсть к церковному строительству, пробужденная первыми миссионерами.



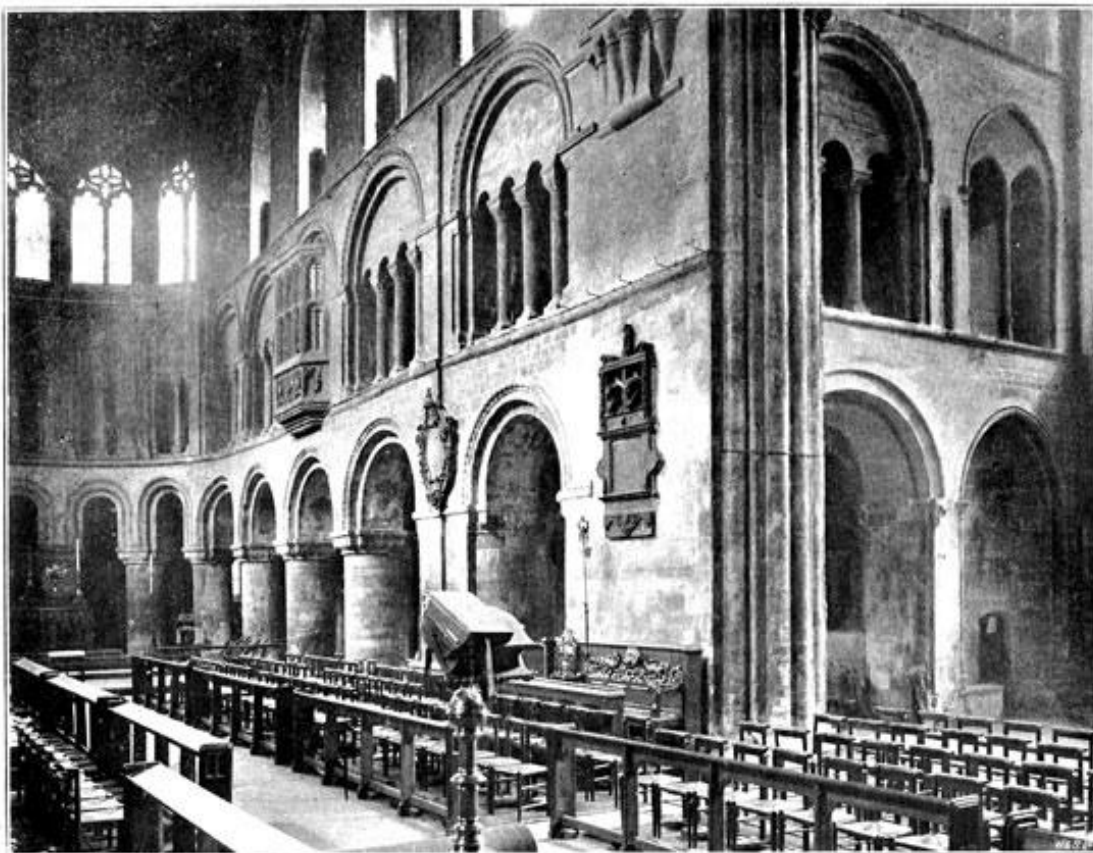
Западная дверь церкви Святого Варфоломея в Смитфилде, демонстрирующая здание в стиле Комасинов (*opus gallicum*).

(С фотографии мистера Фримена Довастона, Освестри.)

[См. стр. 124.](#)

Некоторый свет на то, как круглая арка впервые попала в Нормандию, могут пролить следующие фрагменты старых нормандских хроник, которые показывают, что в конце десятого века в истории Комасинов произошло очень важное событие, которое удивительным и наводящим на размышления образом связывает их с расцветом нормандской архитектуры. Из старых хроник мы узнаем, что святой Гийом, аббат монастыря Святого Бениня в Дижоне, был ломбардцем, родившимся в 961 году на острове Санта-Джулия, в Лаго-ди-Орта, части Лаго-Маджоре. Он был сыном некоего Роберто, сеньора Вольпиано; сам Отон Великий был его крестным отцом в то время, когда он осадил остров и взял в плен Уиллу, жену короля Беренгария. Гийом (Уильям) был, как говорит нам его друг и биограф Глабриус Родольфус, "обладателем острого интеллекта и хорошо разбирался в свободных искусствах". В юности он много путешествовал по Италии и часто бывал в Венеции, где у него завязалась тесная дружба с Орсо Орсеоло, патриархом Аквилеи. Патриарх Орсо в то время занимался реставрацией церкви Торчелло, одной из жемчужин архитектуры того времени; в то время как его брат, дож Отон Орсеоло, продвигал работы Сан-Марко в Венеции. Вероятно, именно здесь святой Гийом заинтересовался масонской гильдией и, признав ее силу в качестве помощи миссионерской работе, присоединился бы к ней. Он основал знаменитый монастырь Святого Бениньо ди Фруттуария в Пьемонте, а ближе к концу десятого века отправился во Францию вместе с достопочтенным аббатом Ключи; здесь он решил построить монастырь Святого Бениньо ди Фруттуария. Бенинь в Дижоне, который он сам спроектировал. Но для осуществления своего замысла ему пришлось послать в Италию, свою собственную страну, за "многими людьми, литераторами, мастерами подводных искусств и другими, сведущими в науке".[89] Хронист продолжает говорить, что Гийом проявил большую мудрость, привлекая этих мастеров (*magistri conducendo*) для руководства работой (*ipsum opus dictando*). Эти две фразы идентичны фразам статьи 145 Эдикта Ротариса, и я думаю, что они могут быть эквивалентны доказательству того, что итальянцы, построившие Сан-Бенинь в Дижоне, действительно принадлежали к Гильдии Комасинцев. Хронисты далее сообщают нам, что аббат Гийом был приглашен в Нормандию герцогом Ричардом II для "основания монастырей и возведения зданий". Сама фраза подразумевает его связь с архитекторами и командование ими. Сначала он отказался, потому что слышал, что герцоги Нормандии были варварами и свирепыми и скорее оскверняли, чем возводили священные храмы; но потом он решил поехать. Он пробыл там двадцать лет, основав сорок монастырей и восстановив старые, которые в те дни строились в основном из дерева. "Он обучил многих своих итальянских монахов продолжать начатую им работу. Они привили этим грубым и смелым норманнам такую любовь и вкус к искусству, что там умножились каменные здания, и когда Вильгельм Нормандский завоевал Англию, стиль перешел к нему вместе с ним". Хоуп, чьи суждения безошибочны во всех предметах, связанных с ломбардским стилем, подтверждает это. Он говорит[90], что за некоторое время до того, как этот стиль пришел в Англию, Нормандия дала замечательные образцы *тутто-сесто* (округло-сводчатый) или ломбардского стиля, и что тот же приоритет замечен в остроконечном или композитном стиле. Действительно, англичане обязаны норманнам возведением многих прекрасных зданий обоих видов. Таким образом, одни дали готическим зданиям название нормандских, а другие - ломбардских, и считалось, что стрельчатая арка родом из Нормандии. И все же Нормандия была одним из центров остроконечной архитектуры в ее паломничестве к нам с юга. В качестве иллюстрации и убедительного доказательства этой родословной нормандского стиля от ломбардии мы можем привести одну из наших старейших так называемых нормандских церквей - церковь Святого Варфоломея Великого в Смитфилде, Лондон. Первоначальный неф исчез, но трибуна сохранилась, правда, без двух больших опор перед апсидой, которые были убраны в 1410 году. Полукруг апсиды, однако, был заменен в старом стиле; и с его

арками с колоннами и амбулаторией он хорошо гармонирует с древней частью, ныне нефом, который выполнен в совершенном ломбардском стиле. Расположенные ниже амбулатории и женская галерея, подобные тем, что мы находим в церкви Святой Агнессы в Риме и многих церквях Комачине, имеют явно итальянское происхождение. Даже свайные арки на хорах только по своим очертаниям кажутся увеличенными ломберными окнами. Каменная кладка выполнена в истинно комачинском стиле, большие каменные блоки квадратной формы, сглаженные и подогнанные с особой точностью; в то время как окна трифориума явно представляют собой четырехсветное развитие двухсветного ломбардного окна, разделенного небольшой колонной; сама форма колонны идентична, хотя в ней отсутствует скульптура. Вероятно, итальянских художников было мало, а английские ассистенты еще не обучены. Верхний этаж был отражением более позднего стиля, который был добавлен в 1410 году, чтобы заменить так называемый нормандский, в котором, без сомнения, были обычные круглые арочные окна с колонной в центре. Действительно, я думаю, археологам стоило бы выяснить, не была ли вся церковь изначально построена итальянскими архитекторами, поскольку Рахере, ее основатель, был в Риме в паломничестве, когда сильно заболел лихорадкой и поклялся построить больницу, если выздоровеет. Вскоре после этого ему было видение святого Варфоломея, который велел ему вернуться в Лондон и построить церковь в пригороде Смитфилда. Он основал церковь и больницу Святого Варфоломея примерно в 1123 году. Мне кажется, существует такая разница между этой церковью и другими более тяжеловесными современными зданиями в нормандском стиле, что можно заподозрить, что Рахер последовал более древнему примеру святого Уилфрида и святого Бенедикта Бископа и привез с собой Комасинов.



Южная сторона хора, Святой Варфоломей Великий, Смитфилд.
(С фотографии мистера Фримена Довастона, Освестри.)

[См. стр. 124.](#)

Я не могу согласиться с мистером Фергюсоном в его утверждении, что члены ранних гильдий масонов были всего лишь масонами и никогда не проектировали порученные им работы, но всегда работали под руководством какого-нибудь вышестоящего лица, будь то епископ, аббат или опытный мирянин. Конечно, архитекторы, работавшие на лонгобардов, также должны были иногда создавать дизайн, или что означают слова *opus dictando* в Эдикте Ротариса? Конечно, Теодолинда не могла быть настолько архитектором, чтобы нарисовать план Монцы. Я также не думаю, что слово *Magistro* в масонской или любой другой художественной гильдии применялось к простым масонам или подчиненным, но к тем, кто был настолько мастерами своего дела, что руководил другими и составлял для них рабочий план. Епископ, или аббат, или образованный мирянин мог составить собственное представление о стиле, в котором он хотел бы видеть свое здание, и сделать его набросок; но практический рабочий план был бы составлен магистром, который приказал бы своим рабочим или *коллигантам* привести его в исполнение.

Это правда, что многие священнослужители были, подобно монахам Святого Гильома в Дижоне и другим доминиканцам, членами масонских гильдий и, соответственно, были сведущи в архитектурной науке. В этом случае монах, когда он становился епископом или аббатом, мог предложить план, и очень часто так и делал. Фра Систо и фра Ристори построили Санта-Мария-Новелла во Флоренции; но они были связаны с флорентийской ложей, так что их поступок, конечно, не был бы доказательством того, что Мастера гильдии сами не могли бы добиться такого же успеха.

То, что старейшие церкви Нормандии имеют большое сходство с ломбардскими постройками, становится очевидным при ближайшем рассмотрении. Посмотрите на окна в форме ломбардов в башнях собора Святого Стефана в Кане; на внешнюю часть круглой апсиды собора Святого Николая в Кане, которая до сих пор сохраняет свою первоначальную шестиугольную форму, с пилястрами, похожими на небольшие колонны, идущие от земли до крыши в каждом подразделении, и окружающую ее колоннаду совершенной ломбардской формы с двумя арками, с небольшой колонной в центре каждой. (*Смотрите архитектуру Фергюссона.*)

Местная нормандская застройка столь же четко прослеживается в этом здании; обычная маленькая ломбардская галерея под крышей уступила место большим, глубоким окнам с круглыми выступами, а крыша приобрела естественный для климата высокий уклон. И то, и другое - климатические различия; северянин стремится к большему количеству света, южанин пытается закрыться от солнца: влажный климат, конечно, потребовал покатой крыши.

Итак, до того, как норманны вернулись в Италию, они сделали итальянскую архитектуру своей собственной и придали ей свой собственный характер, грубый и крепкий, и она настолько отличалась от зданий Южной Италии, с которыми они были аккредитованы, что я думаю, эту теорию придется пересмотреть. На искусство Сицилии, безусловно, не оказало влияния первое вторжение норманнов в 1058 году под предводительством Рожера I., сына Танкреда, он был исключительно воинственным и грубым воином. Это было тогда, когда норманны пустили там корни, стали более мягкими и сформировали оседлое правительство; фактически, после Рожера II. будучи коронованным королем Апулии и Сицилии в 1130 году, они начали интересоваться художественной архитектурой. Это было через полтора столетия после того, как аббат Гийом повел своих соотечественников строить в Дижон. Первый камень кафедрального собора Чефалу был заложен в 1131 году, а строительство королевского дворца в Палермо началось в течение следующего года. При преемниках Рожера возникли прекрасные церкви Мартораны и кафедральный собор Монреале в 1172 году, кафедральный

собор Палермо (1185) и дворец Куба. Итальянский писатель Ла Люмиа с большим энтузиазмом отзывается о Кафедральном соборе Монреале — "то вестготское (*так в оригинале*) искусство, благодаря которому в Нормандии были возведены соборы Руана, Байе и т.д., умножило в Монреале оживляющие формы, которые были известны и практиковались на Сицилии с шестого века,^[91] и вознеслось ввысь в башнях и смелых шпилях. В мозаиках и украшениях величественное арабское искусство поддерживало византийские и христианские типы. Разнообразная и многогранная ассоциация придала этим работам *импрессивность*, одновременно исключительную и колоссальную. Колонны изображают руины языческого классицизма, невероятное изобилие мрамора, вердикта и порфира говорит о богатом и цветущем политическом государстве; в то время как торжественная тайна этих возвышенных аркад, глубокие линии и символические формы; тусклый религиозный свет, экстатические фигуры пророков и святых с гигантским Христом над алтарем, дающим благословение людям, — все это отбрасывает тень на средневековую идею христианства - полную и простодушную веру, оживленную завоеваниями".

Затем он продолжает высокопарно говорить: "Имена строителей нам неизвестны, и нам не нужно утруждать себя их поиском: поколение и эпоха здесь со всей своей проявленной душой, со всей своей энергичной и плодотворной деятельностью".

Но если мы не можем найти названия, то, по крайней мере, было бы интересно узнать, была ли норманнско-сикульская архитектура полностью работой норманнов или нет. Гравина, Бойто и другие итальянские авторы считают, что норманны заняли на Сицилии такое же положение, какое занимали ранние лангобарды на севере, *т.е.* Что они были покровителями и нанимали художников, которых находили на Сицилии.

Мерзарио,^[92] ссылаясь на авторитет Микеле Амари,^[93] приводит в качестве наводящего на размышления факта, что именно во время нормандской оккупации на Сицилию произошла массовая эмиграция членов ломбардской или комачинской гильдии. Амари считает, что феодальное правительство норманнов в то время не позволяло своим подданным эмигрировать из страны в страну (за исключением, конечно, их армий в завоевательных целях), в то время как в Северной Италии феодализм угасал, и с установлением республик передвижение жителей стало более свободным. "Это, - говорит он, - объясняет существование так называемых лангобардских колоний, которые в то время появились на Сицилии, но о которых, к сожалению, у нас нет достоверных исторических свидетельств".

Однако эти ломбардо-сикульские колонии были четко прослежены итальянским писателем Лионардо Виго в его *Монографии "Критика колонии Ломбардо Сикуле"*.^[94] Он доказал, что на Сицилии существовало четыре ломбардские колонии. Что первый произошел с Ардуином и Манией между 1002 годом, когда после смерти Оттона Ардуин был избран королем Италии, и его уходом в отставку в С. Бениньо в 1013 году после его долгой борьбы с Генрихом II. Второй был во время нормандского завоевания Сицилии в 1061 году; третий позже в том же столетии, во времена союза нормандской и швабской династий; и четвертый около 1188 года при императоре Фредерике - этой колонией руководил Аддо ди Камерана.

Первые две колонии не оставили на острове никаких долговременных следов, но третья основала город Маниаче, а последняя основала оседлую колонию, которая оставила свой след не только в языке, но и во многих ломбардских географических названиях. Таким образом, на Сицилии есть деревни с названиями Карона, Гальяно, Новара, Палаццоло, Падерно, Пьяцца, Сала и Скопелло, все из которых являются названиями более древних мест на территории Комачине. Другое название, "Санфрателли" (святые братья), очень напоминает святых покровителей ломбардской гильдии, "Кватро Инкоронати". Именно в

этом районе синьор Виго находит особый язык, который не имеет ничего общего с сицилийским или среднеитальянским, и который он описывает как "гибридный, ублюдочный язык; пришедший в упадок лонгобардский, понятный только тем, кто им пользуется; ужасный жаргон и совершенно сатанинский язык".

В том же томе *Исторического архива Сицилии* находится еще одна подборка документов, касающаяся эпизода войны между латинской и каталонской группировками в Палермо во времена Людовико Арагонского, около 1349 года. В списке добровольцев указаны несколько имен *магистров*, которые кажутся нам знакомыми. Здесь магистр Николао Манкузио, магистр Гильельмо, магистр Николао де Меравилья, магистр Чикко, магистр Джулиано Гузу, магистр Роберто де Джунта (Giunta), магистр Виталис, оба из пизанской ложи, Джулиан Куччо, Сальво ди Пьетро и др. Мы находим, что ломбардцу Бенедикту де Сири заплатили за двадцать солдат в течение десяти дней. Снова 31 июля 1349 года, среди выплат, произведенных тем, кто сражался, защищая Викари во время осады, мы находим магистра Ванни ди Болонья, Пауло де Бони, магистра Гадди, магистра Бенедикто де Ленсио (Ленцо близ Комо), Иоганна де Джентиле и многих других, всех вперемешку с обычными людьми, у которых перед именами нет магического *Мастера*. Это, по-видимому, подразумевает, что ломбардская колония в то время достаточно долго находилась на Сицилии, чтобы быть национализированной, и что они поставляли людей для войны, как и любые другие граждане.

В некоторых случаях выплаты производятся наследникам магистра Иоганны или Витале, доказывая таким образом, что они вступили во владение имуществом. Это была привилегия, предоставляемая Хозяевам Комиксов даже в феодальные времена, когда другие классы были связаны и порабощены. На примере магистра Родперта, лонгобарда, который продал свою землю в Тосканелле много веков назад, мы судим, что когда Комасинец долго оставался на каком-либо месте, он использовал свои заработки для покупки земли. Действительно, в те дни, когда не существовало банков, земельная собственность была единственным надежным средством получения богатства. И после того, как он купил свой дом и виноградники, было вполне естественно, что он назвал поместье в честь своей родины в Ломбардии.

Отрадно находить эти прямые доказательства постоянного присутствия ломбардских мастеров на Сицилии на протяжении всего правления нормандских и швабских династий. Это объясняет очень многое. Это объясняет, почему так называемая нормандская архитектура на Сицилии имеет гораздо больше сходства с итальянскими формами, чем с франко-нормандскими; и это объясняет сарацинский оттенок, который приняла ломбардская архитектура после той эпохи. Это влияние было длительным и проявилось во всей последующей деятельности гильдии на протяжении одиннадцатого и двенадцатого веков.

Впитали ли это влияние норманны, которые, как говорят, стали его причиной? Очевидно, нет.

Сразу ли изменилась собственно нормандская архитектура на севере Европы? Совсем нет. Она оставалась неизменной на протяжении всего правления норманнов, от Роберта Жискара до падения рода. Только в тринадцатом веке элегантная остроконечная готика проникла в Англию - но не через Нормандию — и заняла место солидных зданий с круглыми сводами и короткими колоннами, построенных Вильгельмом Завоевателем. Мы видели, что этому округло-арочному стилю норманны впервые научились у итальянских строителей, которых аббат Гийом привез с собой на север.

Но влияние ломбардов во Франции не ограничивалось ни Нормандией, ни Экс-ла-Шапель. Хоуп, английский специалист по ломбардской архитектуре, который потратил восемь лет на изучение европейских церквей, находит много признаков работы ломбардов на французской земле. В Турнусе находится аббатская церковь чрезвычайно интересной ломбардской формы. Фергюссон^[95] так описывает его — "Его древность проявляется в грубости как дизайна, так и исполнения. Неф отделен от проходов простыми цилиндрическими колоннами без оснований, капители которых соединены круглыми арками на высоте сводов прохода. Из капителей возвышаются карликовые колонны, поддерживающие арки, перекинутые через неф. От одной из этих арок к другой перекинут сводчатый туннель, который проходит поперек здания, фактически являясь серией арок, подобных аркам моста, протянувшегося по всей длине нефа". Я полагаю, что здесь мы имеем дело с первым шагом к появлению сводчатых крыш позднеготических зданий. По словам Фергюссона, церковь Айне в Лионе очень похожа на эту.

Далее следует Авиньонский собор в Провансе с его восьмиугольным куполом и крыльцом эпохи Карла Великого в романо-ломбардском стиле. Не исключено, что самые ранние провансальские церкви были построены итальянскими архитекторами, поскольку в то время Авиньон был тесно связан с папством, а папы, как мы знаем, были особыми покровителями масонской гильдии.

В церкви Святого Трофима в Арле мы видим отчетливые признаки Комасинов в колоннах центрального крыльца, поддерживаемых львами, и скульптурном фризе над ними. Здесь есть три крылечка с богатой скульптурой; центральная дверь разделена надвое, как ломбардное окно, небольшой колонной, опирающейся на коленопреклоненные фигуры, а в капители вырезаны ангелы. По бокам богато украшенного архитрава — львы.

Церковь в Круа в Провансе имеет три апсиды с ломбардскими арками вокруг каждой. Его купол окружен колоннадой и примыкающей к ней круглой башенкой с ломбардными окнами. В башне обычные двойные арочные окна.

В Провансе есть несколько прекрасных образцов итальянских монастырей в Экс, Арле и Фонтифруа. Последний имеет ряд арок, поддерживаемых изящно-тонкими двойными колоннами, с украшенными листьями капителями разнообразной формы и большой свободой дизайна. Фергюссон говорит, что свобода и смелость не имеют себе равных. Монастырь в Эльне еще более разнообразен и уникален; столицы смешивают египетское, классическое и средневековое искусство поистине уникальным образом.

Что касается башен, то те, что остались в Провансе, имеют ярко выраженный ломбардский стиль. Башня в Пюиссаликоне недалеко от Безье идеальна во всех отношениях, ее ломбардные окна с колоннами становятся шире и светлее по мере подъема.

Из Прованса, страны пап, комасины проникли дальше во Францию. Церковь Святого Круа в Бордо, приписываемая Вильгельму Доброму, герцогу Аквитании, умершему в 877 году, имеет крыльцо с круглой аркой, украшенное обильными *интрекками* из переплетенных виноградных лоз и спиральными пилястрами, сгруппированными по углам. Хоуп цитирует фасад собора Сан-Пьетро в Ангулеме как лучший из существующих ломбардских. Здесь множество рядов круглых арок, изящных маленьких колонн, статуй в нишах, богатых барельефов, фризов и арабесок. Неф разделен на три части, каждая с куполом. В этом мы видим еще один шаг вперед к сводчатой крыше. В Турнусе арки просто перекинуты через три части нефа; здесь они изогнуты в форме купола. Башня имеет полностью ломбардную форму. Ломбардские церкви есть в Пуатье, Пюи, Осере, Кане, Пуасси, Компьене и т.д., и во всех из

них стиль совершенно отличается от нормандского, каким он был в то время, а также от более поздней готики.

ГЛАВА II

НЕМЕЦКАЯ ССЫЛКА

Заголовок этой главы не подразумевает ничего, что могло бы поставить под сомнение претензии германцев на совершенствование готического стиля, которые, несомненно, справедливы. Это лишь подразумевает, что остроконечная готическая архитектура была не столько изобретением немцев, сколько национальным развитием какой-то более ранней формы; и, как и все события, она должна была иметь какую-то связь, связывающую ее с этим более ранним источником. Была ли Гильдия Комасинцев тем связующим звеном? Легенд и преданий, указывающих на это, много, но, как обычно, абсолютных доказательств мало. Некоторые доказательства можно было бы найти, если бы, имея в руках ключ к разгадке, поискать в архивах немецких городов, в которых были построены церкви в ломбардском стиле с круглыми сводами до появления остроконечной готики и композитного стиля. Какой-нибудь немецкий *ученый* должен отсеять определенные традиции, чего я из-за отсутствия авторитетов и незнания языка сделать не в состоянии. Это —

Во-первых: святой Бонифаций прибыл в Италию перед тем, как продолжить свою миссию в Германии в 715 году н.э., и что папа Григорий II вручил ему свои верительные грамоты, инструкции и т.д. И отправил с ним в помощь большое количество монахов, сведущих в строительном искусстве, и братьев-мирян, которые также были архитекторами.^[96] Это точный метод, с помощью которого св. Августин и святой Бенедикт Бископ были снаряжены и отправлены в свои миссии в Англии, а святой Гийом - в свое епископство в Нормандии. К чему привели в Англии миссии святого Августина, святого Уилфрида и святого Бенедикта? Кентерберийский собор, аббатства Хексем, Линдисфарн и другие — все явно ломбардские постройки. Что делал святой Гийом в Нормандии? Он построил церкви в Кане, Дижоне и т. Д., Также в чистом ломбардском стиле, а не в более тяжелом нормандском, которому следовали местные жители. Итак, в Германии мы слышим, что среди епископств, основанных святым Бонифацием, были Кельн, Вормс и Шпайерс,^[97] именно те города, в которых сохранились остатки самых ранних церквей в ломбардском стиле. Есть много других немецких церквей, ныне прекрасных готических зданий, в склепах и порталах которых видны остатки более старых зданий с круглыми арками.

Во-вторых, необходимо выяснить точную связь императоров Карла Великого, Оттона и немецких монархов, которые последовательно правили в Ломбардии, с тамошней масонской гильдией. Независимо от того, нанимали ли они их в итальянской части своего королевства, не нанимали ли они их и по ту сторону Альп.

В-третьих: выяснить, не стал ли Альбертус Магнус, вернувшись из Падуи в Кельн, *магистром* масонской гильдии, как многие монахи, и распространял ли он догматы братства в Германии.

Существуют определенные доказательства того, что он спроектировал хоры тамошнего собора, если не больше. Он также написал книгу под названием *Liber Constructionum Alberti*, которая впоследствии стала руководством по готическому творчеству. Вполне вероятно, что это было в значительной степени заимствовано из более раннего итальянского труда о строительстве церквей, названного *L'Arcano Magistero*. Это, однако, была секретная книга гильдии, и она строго хранилась в руках самих *магистров*. Кюглер рассказывает, что в 1090 году гражданин Утрехта убил епископа, который отнял *Тайну Магистра* у своего сына,

который был архитектором. Я твердо придерживаюсь мнения, что Альбертус Магнус был тесно связан с ввозом масонов в Германию.

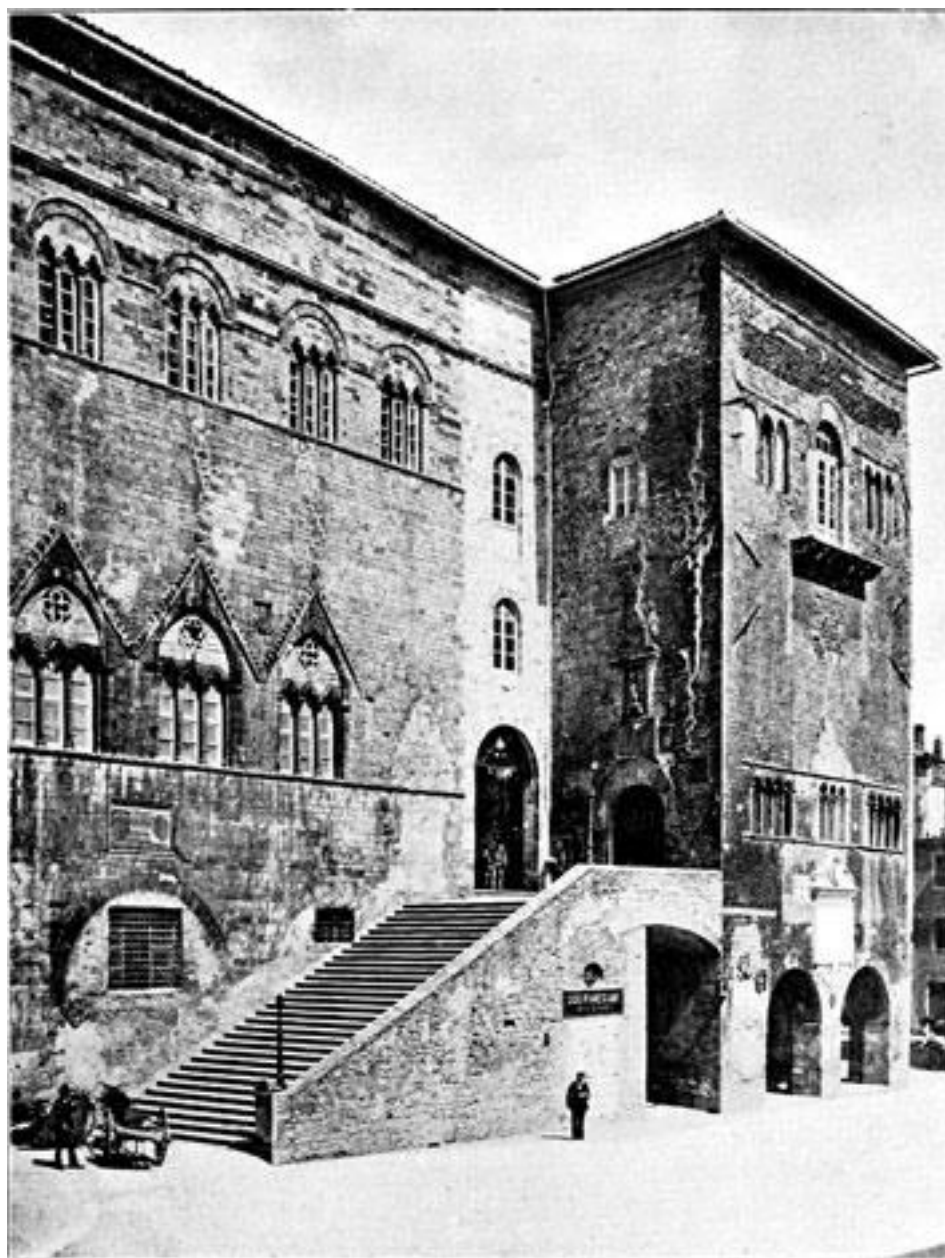
В-четвертых: выяснить, сохранились ли в городах, где на протяжении многих лет велись грандиозные строительства, какие-либо следы той же тройственной масонской организации, которую мы находим в итальянских городах, строящих соборы; и управлялись ли их администрацией совместно *магистры* или главные архитекторы, и меценаты или гражданские власти города, в котором велись постройки.

Все это может быть проверено только в том случае, если работы современных летописцев все еще существуют или если сохранились какие-либо следы архивов столь ранней даты.

Что касается стиля в строительстве, то ломбардцы, безусловно, предшествовали местным готическим архитекторам в Германии. Хоуп перечисляет несколько церквей, таких как в Шпайерсе, Вормсе, Цюрихе и несколько старых в Кельне, построенных до или около эпохи Карловингов, которые имеют все признаки ломбардского влияния.

Большой Мюнстер Цюриха был заложен в 966 году как благодарственное подношение императору Отону за его победы в Италии, и его план, арки, окна, башни (за исключением только климатического дополнения в виде остроконечных крыш) выполнены в ломбардском стиле. Примыкающий к нему монастырь очень итальянский, с его двойными колоннами и скульптурными капителями. Теперь, когда Отон даровал особую хартию масонской гильдии Ломбардии, естественно предположить, что, когда он хотел построить церковь, он использовал бы этот ценный класс своих новых подданных. В Базеле у нас есть отчетливый знак мастеров Комачине в *интреччи* и другие символы, изваянные вокруг *Gallus-pforte* собора, а в крипте находятся два резных льва, которые когда-то были под колоннами двери. Они были удалены при реставрации собора после землетрясения 1356 года. Эти львы в точности повторяют тех, что были изображены на дверях Модены и Вероны. Но именно в Кельне, городе Альберта Великого, безошибочно узнаваем ломбардский стиль. Можно ли, глядя на три апсиды церквей Апостолов и Святого Мартина с окружающими их круглыми арками и небольшими галереями с колоннами наверху, или на двухарочные окна в башнях, сразу не вспомнить романские церкви Лукки, Ареццо и Пизы XI-XII веков?[\[98\]](#)

Санта-Мария-дель-Кампидольо в Кельне, основанная Плектрудой, женой Пипина, имеет те же ломбардские галереи, идущие вокруг апсид, а церковь Куниберта у западных дверей украшена не только чисто комачинской скульптурой, но и характерным львом Иуды между колонной и аркой. Церкви Святого Андреа и Святого Панталеоне, обе основанные в 954 году епископом Бруно, братом Отона Великого, были выполнены в том же стиле. Вся эта группа зданий в одном городе, и все они были основаны при императорах, правивших Италией, несомненно, наводят на мысль, что, когда Карл Великий взял на себя руководство строителями Экс-ла-Шапель, они, как обычно, оставили там свою школу и *лабораторию*, и что Отону и его преемникам, в свою очередь, не пришлось долго искать архитекторов.



Palazzo del Popolo and Palazzo Comunale, Todi.

См. страницы 137 и 257.

Если их церковей недостаточно, гражданская архитектура той эпохи также является доказательством ломбардского влияния в Германии. Сравните окна и стиль древнего жилого дома в Кельне, который иллюстрирует Фергюссон, стр. 590, с окнами любого ломбардского здания вообще, от дворца короля Дезидерия в восьмом веке до флорентийского Барджелло в тринадцатом, и вы обнаружите, что они идентичны. Единственное немецкое новшество заключается в высокой остроконечной крыше. Опять же, сравните дом Святой Елизаветы, замок Вартбург, с древним Коммунальным дворцом в Тоди, или в Перудже, или с другим ломбардским зданием двенадцатого века, и сразу станет понятно его происхождение.^[99]

Ferd. Питу, автор прекрасной монографии о Страсбургском соборе, подтверждает присутствие итальянских строителей в Германии не только во времена Карловингов и линии Оттона, но и в более поздние времена Швабской династии. Говоря о работах в Страсбурге, он говорит, что "колонии ремесленников, в основном присланных из Ломбардии и других частей, где было распространено церковное строительство, сопровождали монахов и

духовных лиц, руководивших работами. Эти духовные лидеры, однако, обладали всем великолепием зданий примерно до конца двенадцатого века, когда возникла архитектура оживала. Эти ломбардские колонии продвинулись за Рейн, к Эльбе, Одере и Висле и даже проникли в леса и земли Сарматии и Скифии".

Кажется, нет никаких сомнений в том, что немецкие ложи, основанные эмигрантами из Комасины, пустили корни и со временем стали полностью национальными. Традиций много, и большинство из них восходят к Италии. Например, легенда гласит, что братство резчиков по камню существовало в Шпайерсе и Бамберге с тех пор, как были построены эти соборы. Другие говорят, что Альберт Великий по возвращении из Падуи основал первую масонскую ассоциацию в Германии, издав особые законы и получив особые привилегии для огромного числа строителей, которых он собрал для возведения своего Кельнского собора.^[100] Опять же, аббат де Грандидье в письме к даме в ноябре 1778 года сообщает ей, что он обнаружил древний документ трехсотлетней давности, который показывает, что столь хваленое общество вольных каменщиков - не что иное, как раболепная имитация древнего и скромного братства настоящих строителей, резиденция которого в древности находилась в Страсбурге. Хоуп, однако, говорит, что Страсбургская ложа, которая была самой ранней признанной немецкой ложей, впервые была признана юридическим актом, подписанным в Ратисбоне в 1458 году, и что император Максимилиан ратифицировал и подтвердил этот акт дипломом, выданным в Страсбурге в 1498 году.

Моя теория такова, что в своих первых эмиграциях мастера из Комасины основали обычные ложи; что немцы поступили в их школы и, в свою очередь, стали мастерами; что в конце концов интересы немцев перевесили иностранный элемент в братстве, и немцы, желая национализировать искусство, которое они так сильно развили, откололись от всемирной масонской ассоциации, как это сделали сиенские строители в Сиене в четырнадцатом веке, и сформировали отдельную национальную ветвь; что этот решающий разрыв, вероятно, произошел в Страсбурге, и что другие ложи последовали их примеру и национализировали себя. в свою очередь. Без сомнения, может найтись какой-нибудь немецкий исследователь архивов, который сделает для Кельна и Страсбурга то, что Миланези сделал для Сиены, а Чезаре Гуасти - для Флоренции, и таким образом прольет свет на сложную организацию меценатов, архитекторов, строителей и скульпторов, которые объединились под одним правилом, чтобы построить мультиплекс и величественные старые соборы.

ГЛАВА III

ПРОИСХОЖДЕНИЕ САКСОНСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ (ПРЕДЛОЖЕНИЕ) ПРЕПОДОБНОГО У. МАЙЛЗА БАРНСА^[101]

Везде, где римляне основывали колонии, они основывали *Коллегии*; без своих коллегий римское общество было неполным; *коллегия* была элементом, необходимым для римской жизни.

The *Коллегия* представляла собой корпорацию или гильдию лиц, объединенных для поддержки общей цели; существовали колледжи художников, архитекторов, строителей и ремесленников, а также колледжи, связанные с администрацией и правительством, религией и законом.

The *Коллегия* состояла из *коллегий* или *содалей* (стипендиатов, как мы должны их называть), с президентом, который носил титул "*Магистр*"; *Коллегия* была признана государством, которое подтвердило правила, принятые членами для управления своим органом, при условии, что они соответствовали законам страны. Есть свидетельства того, что римские

коллегии были основаны в Британии вскоре после ее завоевания римлянами, и, безусловно, в правление Клавдия, первого римского императора, которому был подчинен остров, в Британии *Collegium fabrorum*, существовала *Collegium fabrorum*. Под руководством римского колледжа бритты как строители достигли высокой степени совершенства в своем ремесле, "так что, когда города Галльской империи и крепости на Рейне были разрушены, Констанций Хлор в 298 году н.э. послал в Британию за британскими архитекторами и нанял их для ремонта и перестройки" (*Археология*, том ix, стр. 100).

Мистер Кут утверждает, что *Коллегии* существовали здесь после окончательного ухода римлян с острова, и что саксы нашли их здесь и не вмешивались в их деятельность. Теперь, если *Collegia fabrorum*, которые, безусловно, существовали в Британии на протяжении всей римской оккупации, все еще существовали во время саксонской оккупации, необходимо объяснить, почему первые миссионеры к саксам должны были привозить или отправлять за границу рабочих для строительства церквей.

На Континенте варвары, наводнившие Италию, опасались влияния *коллегии* энергично подавляли их, запрещая их повсюду под страхом самых суровых наказаний; при таких обстоятельствах мы можем понять, что общества в Риме едва ли могли избежать наблюдения, и мы будем готовы услышать, что коллегия архитекторов и строителей в этом городе покинула его и нашла убежище в другом месте. Согласно традиции, они поселились в Комуме или поблизости от него, где в средневековые времена под титулом Мастеров Комасины приобрели известность как архитекторы, и их услуги пользовались большим спросом по всему Континенту и за его пределами. Однако, если бы варвары относились к римским колледжам с таким же безразличием, какое, по слухам, саксы проявляли к ним в Англии, все гильдии художников и ремесленников, по крайней мере на время, прекратили бы свое существование или уехали из Рима, где больше не ценили искусство и не было спроса на их услуги.

Это правда, что нет никаких документальных свидетельств, подтверждающих непрерывное существование *Коллегий* с римских по средневековые времена, или свидетельствующих о том, что римская коллегия, переехавшая в Comum, была идентична Гильдии комасинов, возникшей из тьмы, окутывающей историю тех ранних времен; — однако есть такие свидетельства, которые могут быть получены из сходства институтов в их целях и конституциях. В последнем учреждении был сохранен даже титул *магистра*, хотя использование этого термина больше не ограничивалось президентом организации, каждый компетентный и полностью проинструктированный член общества был принят в орден *магистров*,^[102] — возможно, потому, что эти члены составляли руководящий орган, — а президент стал великим магистром. Членов обычно называли *Liberi muratori* — масонами — потому что на них не распространялись налоговые и другие законы, регулирующие труд и оплату обычных рабочих.^[103]

Комум, обладавший всеми привилегиями римского *муниципалитета*, стоял во главе Ларийского озера — озера Комо, — на северных берегах которого, от Комо до острова Комачина, П. Страбон и К. Сципион основали греческие колонии, которые Юлий Цезарь присоединил и консолидировал. Названия деревень на этих берегах озера до сих пор служат некоторым ориентиром для определения его масштабов и границ. Главным центром колонии стал Комум.

После падения империи эта романо-греческая колония, по-видимому, выдержала нападения варваров и долгое время сохраняла свою независимость. Во время вторжения лонгобардов в Италию вся северная оконечность озера находилась в руках императорской (византийской)

партии, и только в 586 году остров Комачина попал в руки лонгобардского короля Автариса, хотя озеро и местность к северу от острова, похоже, все еще находились под властью империи. Таким образом, местность вокруг Комума оставалась сравнительно спокойной, и если значительный прогресс в искусстве был невозможен, то там, по крайней мере, оно не пришло в полное упадок.

Очевидно, что греческое влияние в колонии было сильно. Даже епископ во второй половине пятого века был греком, поскольку Святой Абондио, умерший епископом Комума в 489 году, ранее занимал епископство Фессалоники; возможно, другие епископы этой епархии были той же национальности: было бы удивительно, если бы римский архитектурный колледж, который нашел там убежище, совершенно не пострадал от этого, особенно потому, что римляне черпали свои знания в архитектуре, а также в искусстве у греков, а к греческой архитектуре великие римские архитекторы во все времена относились с уважением, как мы узнаем из Витрувия; кроме того, с учетом того, что великие римские архитекторы всегда относились с уважением. падение империи привело к прекращению всякого прогресса в римском искусстве, и Византия стала тем кварталом, куда люди обращались за обучением христианскому и светскому искусству.[104] Возможно только, что работа римского общества архитекторов посреди греческой колонии обнаружила бы заметные следы византийского влияния, и тем не менее, по всей вероятности, рядом с ней существовали византийские общества аналогичного типа.

Мюллер говорит, что после падения Рима Константинополь считался центром механического и художественного мастерства, и знания об искусстве распространялись из него в отдаленные страны.[105]

Теперь давайте обратим наше внимание на Великобританию. Итальянские хронисты рассказывают, что папа Григорий в 598 году нашей эры послал монаха Августина обратиться к британцам, а вместе с ним нескольких членов братства *Liberi muratori* (масонов), чтобы новообращенные могли быстро получить церкви, оратории и монастыри; также что Августин в 604 году отправил священника Лоренцо и монаха Пьетро обратно в Рим с письмом папе Григорию, умоляя его прислать больше архитекторов и рабочих, что он и сделал.[106] Мы сейчас расскажем об этом. видите, что, хотя Беда не говорит так много слов о том, что Августина сопровождали архитекторы и строители, все же это единственный вывод, который можно сделать из его слов и из наставлений папы Григория Меллиту.

В средневековые времена миссионеры, будь то епископы или монахи, обычно нанимали строителей и резчиков по камню, и сами они часто были искусными архитекторами. Святой Хью Линкольнский был не единственным епископом, который мог спланировать церковь, проинструктировать рабочих и справиться с хозяйством.[107]

Даже святые женщины, по-видимому, включали в свою свиту людей, способных строить церкви, хотя последовательницы святой Модвен,[108] которая, высадившись в Англии из Ирландии около 500 г. н.э., оставила своих слуг возводить церковь в Стренешалене, недалеко от Ардернского леса, в то время как сама отправилась навестить короля, возможно, были способны строить только плетеную или деревянную, "из тесаного дуба, покрытого тростником", "на манер шотландцев". Беда (iii. 25) описывает церковь Линдисфарна как "церковь из камня", поскольку этот материал не является обычным среди британцев (iii. 4); тем не менее, это один из многих примеров распространенности обычая миссионеров, будь то священники, монахи или монахини, брать в свои миссионерские

поездки рабочих, опытных в строительстве, и нанимать их, при необходимости, для строительства церквей для своих новообращенных.

Профессор Мерзарио утверждает, опираясь на авторитет древних рукописей, что присланными архитекторами и строителями были *Либери муратори*. Итак, члены Общества Комачине были известны и описаны в древних рукописях. под этим названием; кроме того, какую другую гильдию Грегори, вероятно, пригласил бы послать членов присоединиться к миссии? — действительно ли в то время существовали какие-либо другие строительные гильдии, кроме византийских обществ. Конечно, маловероятно, что Григорий пригласил бы греческую *этаурию* послать членов с римской миссией строить церкви "на римский манер", как это делали первые строители в саксонской Англии, отдавая предпочтение строителям, принадлежащим к обществу римского происхождения и придерживающимся всех традиций римской школы архитектуры.

Но и без записей итальянских хронистов любому внимательному читателю было бы ясно, что архитекторы сопровождали Августина и других ранних, а также поздних миссионеров в Англию. Первое свидетельство можно найти в книге Беда (i. 26), где утверждается, что после обращения короля Этельберта в веру миссионеры построили церкви и отремонтировали старые романо-британские церкви в местах, куда они приходили, для богослужений своих новообращенных.

И снова (i. 30) Григорий наставляет Меллита не разрушать храмы идолов, но, если они хорошо построены, очистить их, поставить в них алтари и превратить в церкви. Грегори утверждает, что он выбрал этот курс после зрелого размышления; это показывает, что Грегори знал, что многие из старых римских храмов все еще использовались, и что с Меллитом были архитекторы, которые были квалифицированы, чтобы провести в них необходимый ремонт.



Интерьер собора Фьезоле.

Снова, в 601 году, папа Григорий послал Паулинуса и других помогать Августину в его работе, и через них он прислал священные сосуды, украшения для церкви и облачения. Опытные архитекторы и строители для строительства церквей для новообращенных были так же необходимы, как и украшения, которыми их можно было обставить, и справедливо заключить, что это важное обстоятельство не было упущено из виду, и что среди тех, кто приносил украшения, были люди, компетентные возводить церкви, в которых их можно было разместить. Действительно, представляется возможным, что сам Паулинус, возможно, окончил архитектурную школу Комачине; любопытно, что о нем говорят под титулом *магистр*,^[109] титул, присваиваемый полностью обученным членам этого ордена, и мы знаем, что среди зарегистрированных членов корпуса Комачине было много монахов.

Самым убедительным доказательством, конечно, были бы свидетельства его работы строителем; к сожалению, от этого сохранилось очень мало — хотя то немногое, что мы знаем об этом, согласуется с тем фактом, что либо он принадлежал к этому ордену, либо с ним были мастера из Комачины. Приписываемый ему крест Уолли украшен тем своеобразным замысловатым орнаментом, который встречается в ранних работах комачинцев; и он, несомненно, был великим строителем церквей именно того типа, который комачинцы построили бы в то время. Беда рассказывает, что он построил в Линкольне

каменную церковь прекрасной работы, в которой он посвятил Гонория, епископа Кентерберийского, вместо Юстуса. "Прекрасная работа" подразумевает опытного архитектора. Беда, который так описывает это, был компетентным свидетелем, и, по всей вероятности, он знал церковь, которая в его время была без крыши. И снова король Эдвин под руководством Паулинуса построил в Йорке "большую и благородную каменную церковь" (ii. 14). В то время строители Комачине еще не начали строить в стиле, который впоследствии стал известен как ломбардский или романский стиль, и авторами которого они действительно были, и эта церковь, по-видимому, была итальянской базиликанской церковью с атриумом в западном конце, как это было принято в церквях того периода; этот конкретный атриум был построен вокруг маленькой деревянной молельни, которую Эдвин возвел по указанию епископа, перед своим крещением, молельня находилась посреди открытого двора.

Базиликанская церковь того периода описывалась так часто, что нет необходимости давать ее подробное описание. Обычно он состоял из нефа с двумя проходами, отделенными от нефа аркадами; на одном конце (иногда на обоих) здание заканчивалось апсидой, пол которой был приподнят; этот приподнятый пол в более поздние времена выступал в неф и был защищен перилами.^[110] Алтарь находился в центре арки апсиды, а вокруг арки располагались сиденья для духовенства, епископский трон находился в центре, на месте, которое в римской языческой базилике занимал бы председательствующий судья. Под приподнятым полом апсиды находилась *исповедальня*, или склеп, в котором хранились тело или мощи святого, которому была посвящена церковь. Планы нескольких саксонских склепов, все еще сохранившихся в Англии, можно найти в ценной статье мистера Миклтуэйта в *Археологическом журнале*, Новая серия, том iii. № 4.

Чуть позже было внесено еще одно изменение; на полу нефа от алтаря к западу пространство было отделено низкой ширмой, по обе стороны от которой находились *бема* или кафедра; с которой читались Евангелие и Послание, а службы исполнялись каноническими певцами.^[111] Очень полная ширма, датируемая чуть более ранним временем, чем Св. Августина до сих пор можно увидеть в церкви Сан-Клементе, Рим; древняя церковь, из которой он был удален, находится под нынешней церковью; к западу от церкви находился атриум, открытый двор, окруженный колоннадой; атриум, по-видимому, использовался в некоторых британских церквях для каноников, вокруг которых были кельи.



С. Клементе, Рим. Интерьер со старинной ширмой.

Святой Кадок в начале VI века построил церковь в монастыре Ланкарван, который он перестроил; у каждого из тридцати шести каноников была резиденция в *атриум*,^[112] резиденция, вероятно, представляла собой камеру с дверью, открывающейся в атриум, такие до сих пор можно наблюдать в некоторых старых монашеских обителях на Континенте. Есть свидетельства наличия атриума в западной части Бриксвортской церкви, а строительство подвалов башен в Сент-Мэри, Дирхерсте, Монксвирмуте и Бартон-он-Хамбере, по-видимому, показывает, что аналогичное строительство было и в западной части этих церквей.

В церкви Сан-Амброджо в Милане есть атриум, построенный Комачинами, но он гораздо более поздний, и поэтому дает общее представление о атриуме ранней саксонской церкви только в плане.

Хотя у нас мало украшений раннего саксонского периода, и это немногое в основном ограничивается орнаментами на раннехристианских крестах и шрифтах, они явно того же характера, что и работы комасинов. Был замечен замысловатый орнамент на кресте Паулинуса в Уолли; аналогичную работу можно увидеть на кресте Киркдейл, крестах Бьюкасл и Рутвелл, крестах Кроул и Ярм и других в Англии и Ирландии. На крестах Бьюкасл и Рутвелл изображены жесткие цветочные завитки с птицами и зверями на ветвях. На Коллингемском кресте изображены переплетающиеся монстры, а на других панно изображены сюжеты и персонажи Священных Писаний. Некоторые из этих крестов украшены другим, очень примечательным орнаментом, состоящим из полос переплетенной работы. Эти полосы иногда состоят из одной нити, но чаще из трех нитей. Переплетенный орнамент такого рода был найден на коринфском основании колонны в церкви Сан-Прасседе в Риме. Сравнивая эти переплетающиеся узоры и извилины с резьбой на амвоне в базилике Сан-Амброджо, Милан, которая является работой Комачине, можно увидеть, насколько они близки; в то

время как орнаменты и скульптурные фигуры на фасаде и вокруг порталов дверей Сан-Микеле, Павия, ранней ломбардской церкви VIII века, демонстрируют обработку, схожую с саксонской работой. Мне кажется возможным, что этот фасад был перестроен предположительно примерно в двенадцатом веке, но не может быть никаких сомнений в том, что резьба, как и значительная часть самой церкви, относятся к более ранней эпохе.^[113]

На всех вышеупомянутых крестах есть рунические надписи, но при рассмотрении будет видно, что эти надписи, как правило, сделаны другой рукой и более грубой работы, чем резьба на крестах. Иногда они представляют собой немногим больше царапин, и в одной из них, а именно в Ярмовом кресте, резчик, очевидно, оставил панель для надписи, которая впоследствии была вырезана на ней, но, поскольку она была слишком маленькой, последние две строки пришлось сжать, чтобы они поместились в свободное место. На крестах Киркдейла и Ланкастера руны, безусловно, уступают по мастерству исполнения, и, похоже, они были придуманы позже. Границы, по которым они вырезаны, выглядят не так, как если бы они изначально предназначались для их нанесения.

Дата фрагмента креста Ярма установлена надписью, если она была правильно прочитана, посвященной епископу Трам Берту, епископу Хексема, который жил в конце седьмого века.

Орнамент на саксонских шрифтах, поскольку он не так хорошо известен, потребовал бы иллюстраций, выходящих за рамки этой статьи, чтобы комментарии к ним были понятны. Однако можно привести один пример сходства орнамента в ранней итальянской и саксонской резьбе. И саксонская купель в церкви Толлер Фратрум, Дорсет, и насадка колодца (VIII века) в офисе Министерства сельского хозяйства в Риме украшены точно такими же узорами. Переплетающиеся ленты в три пряди, окаймленные канатом, окружают верхнюю часть каждой. Похожий орнамент можно найти в саксонских рукописях восьмого века в библиотеке Британского музея, например, в *Евангелии Святого Неро*, д. 4.

Помимо орнамента на древних крестах и шрифтах, который явно относится к саксонскому периоду, в наших церквях есть фрагменты орнамента, которые, по всей вероятности, относятся к той эпохе.

Высеченный из камня ангел, встроенный в северную стену церкви Стиплтон, недалеко от Дорчестера, возможно, был частью тимпана дверного проема саксонской церкви. Парящих ангелов в мантиях и с загнутыми вверх от колена ногами, точно похожих по рисунку на ангела Стиплтона, можно увидеть на иллюстрациях в саксонской рукописи в Британском музее. Я изучил их, но потерял свои ссылки на штампы. А в музее Барджелло во Флоренции находится небольшая античная резьба, изображающая Христа во Славе (*пузырьки рыбы* охватывают всю фигуру), и ангелы такой же формы и позы окружают ее причудливо нарисованными символами четырех евангелистов. Ангелы на восточной стене церкви Брэдфорда-на-Эйвоне имеют аналогичный характер.

Это, по-видимому, образец византийского орнамента, перенятого итальянскими строителями. Извилистый орнамент и плетеные корзины также могли быть заимствованы из того же источника.

Жесткая листва и *интрига* на башне церкви Барнак являются грубой имитацией работ Комачине.

Везде, где обосновывались комасины, они основывали ложи; к каждой ложе были прикреплены *schola* и *laborerium*, где члены получали наставления и подготовку в нескольких отраслях своего ремесла. Комасины, поселившиеся вместе с Августином в королевском

городе Кентербери, должно быть, основали в соответствии со своим обычаем ложу и схолу в этом городе, поскольку примерно семьдесят лет спустя Уилфрид послал за архитекторами и строителями (*sæmentarii*), чтобы обновить кафедральный собор Йорка, который был построен Паулином, но, возможно, из-за увеличения численности населения, теперь был недостаточным. Прослежен план древней церкви; она была базиликанской по форме, с нефами и апсидой.^[114]

Уилфрид, епископ Йоркский в течение сорока трех лет, будучи еще молодым человеком, был отправлен в Рим в качестве компаньона Бископа, саксонского тана, который впоследствии стал аббатом Вермута и Джарроу. Там, по словам Беды, он провел несколько месяцев, изучая церковные вопросы. По пути домой он оставался в Галлии в течение трех лет. Когда по истечении этого срока он вернулся в Британию, король Альфред подарил ему землю и монастырь Рипон, где он построил просторную церковь, вызвавшую всеобщее удивление и восхищение; хотя она и не была такой большой, как церковь, которую он впоследствии построил в Хексеме, это было благородное здание. Апсида с алтарем находилась в западном конце, а под апсидой находилась *исповедальня*, которая с ее отрывками существует до сих пор. Округлые арки внутри церкви поддерживались высокими колоннами из полированного камня.

Но какой бы красивой ни была эта церковь, та, что в Хексеме, превосходила ее. Эддиус Стефанус, регент Йорка, биограф Уилфрида, и Ричард Хексемский дают восторженные описания этого, которые в точности соответствуют тому, какой, как мы знаем, была комацинская церковь того периода.^[115]

Из них мы узнаем, что Сент-Эндрюс в Хексеме, построенный Уилфридом, был базиликанской церковью и, по крайней мере, в одном отношении был похож на Рипон; апсида находилась в западном конце, а под ней находился склеп с окружающими его проходами; склеп с его переходами еще предстоит увидеть. Однако пропорции церкви были благороднее, а детали богаче. Стены были покрыты квадратными камнями разных цветов и отполированы; колонны также были из отполированного камня; капители колонн, арки и свод апсиды, а также пространство над аркой апсиды были украшены скульптурами и историями (*m.e.* картинами, изображающими священные сцены), все очень великолепно и очень красиво, по словам Эддиуса.

Что касается скульптур, имеющиеся у нас примеры саксонских изваяний показывают, что они были в целом энергичными и часто гротескными. Писатель в "*Археологии*", т. viii. стр. 174, говорится, что в хранилищах Хексхэма в то время было написано множество римских надписей и гротескной резьбы. Капители колонн как в саксонском, так и в более поздние времена нередко украшались гротескным орнаментом, и он обычно использовался для других целей; даже гробы не были освобождены от украшений такого рода. Реджинальдус де Колдингем (*de virtutibus S. Cuthberti*) описывает двойной гроб святого Катберта, внутренний из черного дуба с искусной резьбой, на одной из резных фигур изображен монах, превращенный в лису за кражу свежего сыра.

Что касается их живописи, комасины были скорее склонны к цвету — именно в одной из их церквей, церкви Святой Марии дель Тильо, построенной Теодолиндой, женой короля Автариса, император Лотэр увидел великолепно написанную картину, украшавшую свод апсиды и изображавшую "Трех королей, преподносящих дары Младенцу Иисусу". Эта картина побудила короля взяться за реставрацию церкви.

Комачины также использовали фрески во дворце Теодолинды в Монце в пятом и шестом веках.

Из приведенного выше описания церкви Хексэм Эддиусом Стефаном следует, что над проходами были галереи, доступ к которым осуществлялся по винтовым лестницам в стене. Подобные галереи и винтовая лестница до сих пор существуют в церкви Сан-Аньезе в Риме. В этой церкви между нефом и проходами есть двойная аркада из открытых арок, расположенных одна над другой; более высокие аркады с каждой стороны образуют переднюю часть галерей — над ними находится служебный этаж. В церкви Святого Лоренцо в Вероне, также являющейся церковью Комачине, в стене есть винтовая лестница, которая вела к различным отделениям женской галереи для вдов, матрон и девочек. До сих пор я не слышал о каких-либо древних винтовых лестницах, которые все еще существуют где-либо, кроме как в этих церквях Комачине.^[116]



Башня Святого Аполлинария Нуово, Равенна.

Эти галереи и аркады можно рассматривать как оригинал трифориума.

Эддиус рассказывает, что в Хексеме также были колокольни удивительной высоты, и это наводит на размышления. Хексэм был построен примерно в 674 году нашей эры, в начале

саксонского периода, и эти высокие башни были полностью построены в то время. Какими они были? Ранние башни Комасине строились в несколько этапов; самые нижние обычно не имели ни окон, ни щелей; на следующем этапе выше были одностворчатые окна, простые с круглыми головками и прямыми сторонами, как будто вырезанные в стене; на уровнях выше окна представляли собой два или три светильника, разделенных колоннетками, причем большее количество светильников находилось в окнах верхних этажей; на каждом этапе обычно было четыре окна, по одному на каждую четверть окружности. Описание Уолстеном винчестерской башни очень близко соответствует этому. Он говорит, что дом состоял из пяти этажей; в каждом было по четыре окна, выходящих на четыре стороны света, которые освещались каждую ночь.

В качестве примеров ранних латинских башен можно привести круглые башни Сан-Аполлинаре нуово и Сан-Аполлинаре в Класе, Равенна, и, возможно, квадратную башню Сан-Джованни Евангелиста. Возьмем любой из них, например, Сан-Аполлинаре нуово. Отсеките верхние ступени, держа руку над глазами, и рассматривайте только нижние ступени с окнами с единственным освещением, и у вас получится структура, которая может быть римской. Это выглядит намного старше, чем вся башня; и то же самое происходит с хорошо известными саксонскими башнями в Англии, так что некоторые люди были введены в заблуждение, думая, что нижние этажи с прямыми окнами с одним освещением намного старше верхней части с окнами с двойным или тройным освещением - что вовсе не следует, по крайней мере, не из этого факта, поскольку они могут быть одной и той же даты; - и они утверждали, что эти нижние этажи как в Италии, так и в Англии старше верхних, несмотря на невероятность того, что старые строители изначально устанавливали на стенах тяжелую башню. предназначен для установки только с легкой крышей.

Саксонские башни явно имеют латинское или американское происхождение. Стены обычно облицованы камнем на староримский манер; и когда используются ломбардные окна с двумя или более светильниками и разделяющей их колонной, они, как правило, расположены на верхнем, а не на нижнем ярусе. К сожалению, у нас нет сохранившихся башен самого раннего саксонского периода; но сходство между позднесаксонскими и раннеитальянскими башнями очевидно. То же самое можно сказать и о более поздних башнях Комачине, например, Сан-Сатирус в Милане ([см. табличку](#)), которые Каттанео относит к девятому веку и рассматривает как прототип ломбардских башен; уберите небольшой орнамент в виде арки для ручки, характерный для стиля комачине, известного как ломбардский, и вы получите башню, которая может быть саксонской.

В то время как Уилфрид был занят строительством Хексема, его друг и спутник в путешествиях Бископ строил монастырь и монашескую церковь в Уирмуте. Бископ был саксонским таном из Нортумберленда; он стал монахом монастыря Святого Лерино, и, согласно Генриху Хантингдонскому, по возвращении из Рима король Эгфрид подарил ему шестьдесят шкур земли, на которых он построил монастырь в Вермуте. Восемь лет спустя король пожаловал ему еще одну землю в Джарроу, на которой он построил монастырь и церковь. Первая была посвящена святому Петру, вторая - святому Павлу.



Башня Святого Сатируса, Милан.

Получив во владение земли в Уирмуте, Бископ, по словам Беды,^[117] отправился в Галлию, чтобы найти строителей для возведения монастырской церкви "juxta Romanorum quem semper amabat morem".

Можно спросить, если в Кентерберии существовала комачинская архитектурная школа, особой функцией которой было строить по римскому образцу, то почему епископ Бенедикт не послал туда за архитекторами и каменщиками? Простой ответ заключается в том, что Уилфрид уже нанял их для своей работы в Хексеме. Уилфрид строил там и церковь, и монастырь, и, очевидно, у него была работа для всех, кого он мог найти.

Строительство Хексема было начато в 674 году, и только к этой дате Бископ смог нанять рабочих для Вермута, так что Уилфрид незадолго до этого был у Бископа, которому, как следствие, пришлось искать своих архитекторов в другом месте, и он отправился в Галлию, чтобы нанять их там.

Из этого вовсе не следует, что, поскольку Бископ привез своих каменщиков из Галлии, следовательно, они не были комасинами. Найти комасинов в Галлии было так же легко, как и в Англии. Мы находим, что они поселились там позже, когда их называли *французскими артефакторами*. Определенно показывать нечего, но есть предполагаемые свидетельства поселения гильдии в Галлии в то время, и, вероятно, Бископ нанял кого-то из французских крестьян, поскольку Бископ настаивал на церкви, построенной на римский манер, базилике; у него не было ничего другого, и никакие строители не смогли бы построить базилику лучше, чем преемники римского архитектурного колледжа.[118]

Представляется также вероятным, что эти галликанские архитекторы были комачинцами, поскольку они следовали практике комачинцев при создании *школы* в Вермуте, возможно, среди монахов, поскольку Найтан, король пиктов, послал к Седфриду, который сменил Бенедикта на посту аббата, и умолял его прислать к нему архитекторов для строительства церкви в его стране "на римский манер", и аббат выполнил его просьбу.

Мистер Миклтуэйт утверждает, что "дверной проем под башней церкви в Монксвирмуте в Дареме, несомненно, был частью церкви, которую Бенедикт Бископ воздвиг там в седьмом веке в подражание базиликам в Риме. Переплетенные змеи с птичьими клювами на правом дверном косяке, как мы знаем из рукописей той эпохи, исключительно характерны для этого стиля".[119] Похожий рисунок есть на архитраве древней двери в Сан-Клементе, Рим.

Убранство церкви, по-видимому, было выполнено в самом высоком стиле церковного искусства того времени. Даже стеклодувы, которые, возможно, были комасинцами, были привезены из Франции для изготовления стекла для остекления окон церкви и монашеских келий — во времена саксов в Англии стекло для окон никогда не использовалось, — и даже картины были привезены из-за границы для украшения стен. Беда в своей проповеди, посвященной годовщине смерти Бенедикта, заявляет, что он импортировал картины из священной истории, которые должны были служить не только для украшения церкви, но и для наставления тех, кто на них смотрел; вазы, облачения и другие вещи, необходимые для служения церкви, также были привезены из Галлии, а те вещи, которые там нельзя было достать, были привезены "из страны римлян".



S. Apollinare in Classe, Ravenna.

Монашеские писатели называли церковь на протяжении двух столетий самой грандиозной и красивой церковью по эту сторону Альп; даже римские архитекторы признавали, что те, кто видел церковь Хексэм, могли представить себя в римском окружении.^[120]

Есть один момент, связанный с саксонской архитектурой, который не был затронут. В большей части саксонского здания, стоящего сейчас, в кладке имеются выступающие каменные ребра, которые широко известны под названием пилястровых полос. Каменная кладка, в которой это происходит, возможно, всегда поздне-саксонской работы. Полосы, по-видимому, похожи на пилястры в передней части ломбардских церквей; в последних они более декоративны в деталях и часто имеют форму стволов, иногда украшаемых.^[121]

Внешняя аркада, как и в Брэдфорде-на-Эйвоне, по-видимому, является модификацией поздне-римской работы, за которой в различных формах следуют работы комасинов, ломбардцев, саксов и норманнов. В своем первоначальном виде его можно увидеть снаружи базилики Сан-Аполлинаре в Класе, Равенна, где внешние аркады в каменной кладке стен заметны как в стенах проходов, так и в стенах нефа над проходами, аркады опираются на пилястры, встроенные в стены и составляющие их часть; пилястры с аркадой служат для придания жесткости стенам, позволяя им противостоять выступу крыши наружу, как это предназначались контрфорсы в более поздние времена. Эта церковь была построена около 300 года нашей эры.

В церквях Комачине или ранних ломбардских церквях на ступенях фронтона западного фасада имелись аркады, которые вели на крышу снаружи. В более поздних ломбардских церквях эта аркада стала просто декоративной деталью фасада. К этому типу относится аркада в церкви Брэдфорд-на-Эйвоне. В нормандских церквях он выродился в карниз, в котором стержень был опущен, а верхушки арок опирались на карнизы.

Византийский характер некоторых украшений комачинской и саксонской работы объясняется тем фактом, что комачинский орден нашел убежище в романо-греческой колонии, в которой было сильно греческое влияние, и, по всей вероятности, рядом с ним работали византийские гильдии. То, что в нем есть следы восточной формы, неудивительно, если вспомнить, сколько общения существовало между всеми частями христианского мира, несмотря на трудности путешествий. Телиау, Давид и Патернус отправились в Иерусалим. По прибытии в Храм они были размещены в трех древних стойлах в Храме и после разъяснения Священных Писаний были избраны народом и рукоположены в епископы (*Buma C. Teliaui Episcopi*). Колумбанус, ирландский святой, основал монастырь среди руин древнеримского города Боббио в Италии. Святой Кумеан, родившийся в 592 году, получил во владение заброшенную церковь в том же городе, восстановил ее и служил в ней.

Согласно хроникам Фонтенеля, епископы и духовенство, аббаты и монахи съезжались отовсюду, даже из Греции и Армении, чтобы навестить Ричарда, герцога Нормандии, шурина нашего саксонского короля Этельреда и великий церковный строитель; восточный характер некоторых украшений Оксфордского собора, который Этельред перестраивал, объясняется влиянием Ричарда и его гостей с Востока, поскольку Этельред на некоторое время укрылся в Нормандии, чтобы избежать датчан.

Некоторые саксы покинули Англию во время нормандского завоевания и поселились в Константинополе, где построили церковь для себя и других членов тамошней саксонской колонии.

Святой Герман, покинув Британию, отправился в Равенну, тогда королевский город.

Ассер рассказывает, что Альфред ежедневно принимал посольства из других стран, от Тирренского моря до самых дальних пределов Испании, и что он видел письма и подарки, которые были отправлены королю Авелем, патриархом Иерусалимским.

Многие британские монахи, некоторые из жизнеописаний и легенд которых все еще можно найти в ранних рукописях, путешествовали на юг и восток и по всему известному миру и, будучи искусными в архитектуре, могли легко скопировать украшения, которые пришлось им по вкусу во время путешествия по восточным странам, и представить их по возвращении.

Давайте вкратце переформулируем аргумент —

1. Когда Италия была захвачена варварами, римские *коллегии* были повсеместно подавлены.
2. Говорят, что архитектурный колледж Рима переехал из этого города в республику Комум.
3. Во времена раннего средневековья одной из самых важных масонских гильдий в Европе было Общество масонских мастеров, которое по своей структуре, методам и работе было по сути римским и, по-видимому, сохранилось после этого римского колледжа.
4. Итальянские хронисты утверждают, что архитекторы и масоны сопровождали Августина в Англию, и более поздние известные итальянские и континентальные писатели придерживаются этой точки зрения.
5. Независимо от того, доказано это или нет, у миссионеров было принято брать в свое обучение людей, имеющих опыт в строительстве, и если Августин этого не делал, его практика была исключением из того, что, по-видимому, было общим правилом. Кроме того, группа из сорока монахов была бы для него бесполезна, если бы некоторые из них не могли

следовать светскому призванию, полезному для миссии, поскольку они не были знакомы с британским языком и не могли действовать самостоятельно.

6. Монахи-масоны не были редкостью, и такие монахи были связаны с организацией Comacine; так что квалифицированных архитекторов было легко найти в рядах религиозных орденов.

7. Из рассказа Беды об организации миссии Августина в Британии становится ясно, что он, должно быть, привез с собой масонских архитекторов.

8. Грегори, скорее всего, выбрал бы архитекторов для миссии из ордена Комацин, который придерживался старых римских традиций строительства, а не византийских гильдий, и отчет об их работе в Британии доказывает, что он это сделал.

9. В саксонском, как и в более ранних резных изображениях Комасинов, часто встречаются изображения сказочных чудовищ, символических птиц и зверей, сюжеты некоторых из этих резных изображений были предложены, по-видимому, "Физиологом", который имел латинское происхождение.

10. В сочинениях Беды достопочтенного и Ричарда, приора Хагустальда, мы встречаемся с фразами и словосочетаниями, которые содержатся в Эдикте короля Ротариса от 643 года и в *Мемориале* короля Луитпранда от 713 года, которые показывают, что эти авторы были знакомы с определенными художественными терминами, использовавшимися мастерами Комасины.^[122]

ГЛАВА IV

БАШНИ И КРЕСТЫ ИРЛАНДИИ

Святые или ранние миссионеры, по-видимому, так же тесно связаны с первым церковным строительством в Ирландии, как они были связаны с Галлией, Нормандией и Англией; только по некоторым любопытным обстоятельствам Ирландия стала христианизированной и построила свои церкви на несколько столетий раньше, чем Англия и Нормандия. Я убежден, что, отбрасывая легенды, связанные со святыми, мы также отбрасываем большую часть реальной истории, относящейся к ранним миссиям. Итак, в предыдущей главе показано, что именно этим первым миссионерам мы обязаны появлением в Англии и, предположительно, также в Ирландии импортированной архитектуры до-нормандского периода. Эта архитектура веками была загадкой и камнем преткновения для археологов; потому что, отвергая все, что связано со святыми, как легенду, они также отвергают единственную разумную гипотезу происхождения этих первых каменных зданий, которые возникли в стране, пока еще привыкшей строить только из дерева или земли.

Круглые башни Ирландии, например, представляют большую загадку для антикваров, чем церкви Хексема или Линдисфарна — отчасти из-за их древности, а отчасти из-за их непохожести ни на какие местные постройки того времени. Теории, выдвигаемые в отношении них, дикие, превосходящие всякую вероятность. Они были приписаны: (1) Генри О'Брайеном Туата Де Данаан, персидской колонии, которая, как предполагается, построила их для фаллического поклонения. (2) От Веллани финикийцам, здания которых впоследствии использовались друидами в качестве пожарных вышек. (3) Доктором Линчем, Питером Уолшем, Молинье и др. датчанам, как боевым оплотам.

Петри, приводя более четкие аргументы, называет их христианами. В своем Призовом эссе о происхождении и использовании Круглых башен (1820 г. н.э.) он доказывает, что в дохристианской Ирландии ни в каких зданиях, кроме этих башен, не было цемента. Ибо язычники и друиды оставили нам великие крепости Дун Ангус и Дун Коннор на Аран Мор, а также великие гробницы Даута и Нью-Грейнджа, построенные без цемента и из необработанных камней. Теперь Круглые Башни сложены из тесаных камней, плотно пригнанных и зацементированных, пока не стали твердыми, как скала, и стоят непоколебимо, как всегда, после пятнадцати веков своего существования. В Ирландии их называют общим названием "клоик-теак", или колокольня, и их неизменно находят рядом с руинами монастыря или церкви. В некоторых случаях, как, например, в Клонмакнуазе, церковь полностью исчезла, оставив только кладбище, отмечающее ее место, а на кладбище настоящий крест из Комасины!

Невозможно доказать, что башни относятся к более раннему возрасту, чем пристроенные церкви, поскольку у нас есть свидетельство в самих руинах. Каменная кладка башни и оставшихся стен церкви в Килмакдуа идентична, как и более поздняя башня и церковный притвор в Роскрее -*т.е. хороший, прочный opus gallicum*.

Мисс Стоукс и преподобный Джон Хили поддерживают теорию[123] о том, что они были башнями-убежищами в воинственные времена. Вполне возможно, что они использовались как таковые из-за их прочности, а также из-за близости к церквям, которые всегда, в средние века, были неприкосновенными городами-убежищами. Это, однако, не влияет на наш вопрос о том, как башни попали в Ирландию и откуда пришли их строители. Во-первых, где можно найти подобные башни, относящиеся к современному времени? Ответ очевиден: в Италии. В Равенне и Ломбардии, начиная с 300 года н.э. и заканчивая пятым и шестым веками; и они демонстрируют именно тот восточный оттенок, который отличает византийско-римскую архитектуру в Равенне и побудил авторов искать происхождение Круглых башен дальше к востоку, чем Италия.

Следующий вопрос, который возникает: какова была точка соприкосновения между Ирландией и Италией? Как и в Англии и Нормандии, мы, я полагаю, найдем это в первых миссиях. Первым ирландским миссионером, несомненно, был святой Патрик 373-464 гг. н.э., который был принят как знак и символ кельтизма. Однако он не был ирландцем по происхождению. Его отец был христианином по имени Кальфурний, его мать приходилась племянницей святому Мартину Турскому; следовательно, он был континентального происхождения. Его родиной был Немптур близ Думбартона, и, когда он был еще мальчиком, его перевезли пленником в Ирландию, и тамошний языческий мир так сильно затронул его чувства, что после освобождения его преследовали видения, предсказывающие его будущую миссию по обращению Ирландии. Папа Целестин I поручил ему свою миссию примерно в 430 году н.э., и он поселился в Арме, где более тридцати лет трудился, обращая и крестя как королей, так и народ. Он основывал школы и строил церкви. Вероятно, первое богослужение проводилось под открытым небом, где был установлен крест, как у английских миссионеров. Крест имел византийскую форму, использовавшуюся в то время в Италии; но после его принятия северными святыми миссионерами он стал известен в Британии как ирландский крест. Древний итальянский храм, когда-то находившийся на Римском форуме, выполнен в том же стиле, хотя и более раннего времени. Влияние святого Патрика сохранилось и распространилось. Многие из его последователей в служении совершили паломничество в Рим, которое совершил он, и так велика была слава о святости этих ирландских братьев-проповедников, что в Италии их почитали даже больше, чем на их родине.

Святой Фредриан стал епископом Лукки, а Колумбан - настоятелем Боббио. Именно на этих более поздних миссионеров, а не на самого святого Патрика мы должны обратить внимание как на тех, кто привнес итальянскую или американскую архитектуру в Ирландию. То, что они были пристрастны к церковному строительству, очевидно из того, что они сразу же принимались за работу, куда бы ни пошли; святой Фредриан строил церковь и монастырь в Лукке; святой Колумбан делал то же самое в Боббио.

И каких архитекторов они наняли? Наверняка кого-нибудь из членов Гильдии Комасинов или их коллег-монахов. Они видели их при дворе лонгобардских королей, где те останавливались и развлекались во время своего путешествия в Рим. И, видя прекрасные церкви и башни в Италии, все созданные волшебными руками этой гильдии, не является ли наиболее вероятным, что папа, который покровительствовал гильдии как одному из самых практичных инструментов христианизации, должен был посоветовать им забрать с собой в Ирландию нескольких *магистров*? Я полагаю, документальных подтверждений этому нет, но в самих произведениях есть более нетленные свидетели. Единственное различие между Круглыми башнями Ирландии и Италии первых пяти веков после Рождества Христова - это коническая крыша, которая полностью обусловлена климатическими условиями. Обтесывание квадратных камней, плотно прилегающая каменная кладка, римский цемент, простые арки окон с их массивно вырезанными опорами - все это чисто ломбардско-римское того времени, когда Св. Фредриан и Колумбан были в Италии. Верно, что при таком сходстве в ирландских башнях также присутствует определенная неуклюжесть изготовления, что наводит на мысль, что либо итальянские архитекторы, импортированные ирландскими миссионерами, были менее искусными членами гильдии, либо, что более вероятно, их было мало, и им приходилось обучать местных и неквалифицированных рабочих, чтобы они помогали им; но стиль, к которому они стремились, и формы, которые они использовали, относятся к ранним итальянским образцам 300-500 гг. н.э.

В часовне Кормака на Скале Кашел мы видим квадратную башню, подобную более поздним Комачинам, использовавшимся с шестого по десятый века, с двойным арочным окном того периода; и церковь рядом с ней имеет те же знаки. Вот струнные ряды, поддерживаемые рядом небольших арок, выступающая апсида и двухсветные окна, с тем же северным желанием — высоким двускатом и покатой крышей. Кормак был одним из первых епископов Кашел, который был убит в 907 году нашей эры.

Посмотрите на святилище Колокола Святого Патрика, которое, как я предполагаю, датируется примерно восьмым веком, *то есть* времен Фредриана, и вы увидите прекрасную коллекцию *Comasine intrecci* или переплетенных скульптурных работ. Что касается ирландских крестов, то в них можно проследить развитие камачинской работы, от раннехристианского римского стиля до средневекового ломбардского.

Прекрасно иллюстрированная статья Дж. Ромилли Аллена, Ф.С.А., в "*Studio*" от 15 августа 1898 года, опубликованная в журнале J. Romilly Allen, показывает всю линию. В самой ранней форме ирландского креста, *то есть* там, где крест и христианские символы просто вырезаны на поверхности каменной плиты, например, на кресте в Реске, штат Колорадо, Керри, мы видим именно примитивный стиль искусства, показанный в Катакомбах. Камни "Гурмарк" имеют свой прототип в самой ранней лонгобардской резьбе, такой как *плутеус* первой церкви Теодолинды в Монце. Меньший из трех вписанных кругов имеет еще более совершенную *интрексию*, заключенную внутри круга, в то время как крест Хонельта в Ллантвит-Майор (рис. 5) украшен великолепным комасинным узлом, который можно увидеть на каждой лонгобардской церкви, помещенным под очень византийским геометрическим узором, в котором удивительным образом переплетены круги, кресты, треугольники и

тройные узлы. Все эти камни просто вырезаны и предвещают пристрастие новообращенных ирландцев к символике того времени - кресту Христову в бесконечном круге вечности. Следующая разработка, показанная мистером Ромилли Алленом, - вертикальный крест в Сент-Мадоузе в Пертшире, где крест и круг имеют четкий рельеф, а не просто вырезаны. Здесь вместо круга, заключающего греческий крест, он стал второстепенным и помещен позади герба латинского креста. Фактически это рельефный ирландский крест в натуральную величину. Но как он украшен? — великолепными комачино *интреччии* всей символикой, столь знакомой нам по раннему итальянскому искусству. Здесь вверху изображены свернувшаяся змея и голубь, а внизу - четыре мистических зверя Апокалипсиса, по два с каждой стороны ножки креста; а мастерство исполнения и дизайн буквально идентичны скульптурам на фасадах первой церкви Сан-Микеле в Павии и Сан-Дзено в Вероне, а также скульптуры Сан-Пьетро в Сполето, все пятого и шестого веков. (Церковь Сполето была перестроена в 1329 году, но сохранились древние ломбардские скульптуры вокруг дверного проема.)



Дверь церкви Святого Зенона в Вероне, 1139 год н.э.

См. стр. 166.

К девятому и десятому векам ирландский крест достиг своего полного развития. Это была уже не табличка на плите, а красивый вертикальный скульптурный крест с кругом, венчающим его подобно нимбу и свидетельствующим о вечности человеческого креста нашего Спасителя. И здесь снова речь идет именно об искусстве итальянских скульпторов. Существовал крест более ранней даты, чем крест короля Флами в Клонмакнуазе, графство Кингс, 904 год н.э., или крест Мукредаха в Монастербойсе, графство Колорадо, 924 год н.э., на Римском форуме, форма и орнаменты которого похожи на них оба. Крест святых Патрика и Колумбана в Келлсе также имеет все признаки работы Комачине в восьмом и девятом веках, поскольку его можно увидеть в старейших церквях Комо и Вероны, Тосканеллы и Сполето. Учитывая все это, я думаю, ирландским археологам не мешало бы поработать над несомненной связью ранних ирландских миссионеров с Италией и влиянием, которое их путешествия туда оказали не только на религию, но и на искусство Ирландии. Они могли бы выяснить, позаимствовал ли святой Колумбан, когда король Агилульф приютил его в Павии, у художников, работавших тогда у чудесного фасада Сан-Микеле, какие-либо идеи, которые он воплотил в крестах, установленных им для освящения богослужений своих новообращенных ирландцев под открытым небом; или же он пригласил нескольких монахов-магистров, искусных в скульптуре, из своего монастыря в Боббио вырезать те самые кресты и построить первые каменные церкви, которые сейчас лежат в руинах у подножия прочных старых башен.

КНИГА III РОМАНСКИЕ АРХИТЕКТОРЫ

ГЛАВА I ПЕРЕХОДНЫЙ ПЕРИОД

ЛОЖИ БЕРГАМО И КРЕМОНЫ

1.	В 1137	году магистр Фред или Гуфредус	Построил церковь Святой Марии Маджоре в Бергамо.
2.	1212	г. Адам из Ароньо	Главный архитектор Трентского собора.
3.	1274	м. Якобус Поррата из Комо	Сделал колесо обозрения в Кремоне.
4.	1289	г. Бонино с Гульельмо да Кампионе	Сделали лестницу к северу от собора Кремоны.
5.	1329	г. Уго или Угоне из Кампионе	Изваял гробницу Лонги дельи Алессандри в Бергамо.
6.	1340	г. Джованни, сын Угоне	Построил баптистерий и фасад церкви Святой Марии Маджоре в Бергамо.
7.		М. Антонио, сын Якопо да Кастеллаццо в Валь д'Интельви	Работал под руководством Джованни ди Уго на строительстве церкви Беллано.
8.		М. Комоло, сын М. Гуфредо да Астено.	

9.		М. Николино, сын Джованни.	Помогал Джованни ди Угоне с
10	1351	года. Сыновья Каттанео	фасадом в Бергамо.
		Антонио из Кампионе	
11		М.	
		Giovanni	
		М.	
		Джованни	
12		М. Никкола, сын Джованни	Работал в церкви святого Антония
13		М. Перганди, другой сын Угоне	Падуанского в 1263 году.
14	1360	г. Джованни, сын Джованни да	Закончил работу своего отца в
		Кампионе	Бергамо.

ШКОЛА АНТЕЛАМИ.—ПАРМА

1.	1178	г. Магистр Бенедетто да	Кафедра Пармского собора (1178). Пармский
		Антиламо	баптистерий (1196).
2 и	1181	М. Мартино и М. Отто Боно	
3.			
4.	1256	М. Giorgio da lesi	Fermo cathedral (1227). lesi (1237). Парма (1256).
5.	1280	м. Джованни Боно да	Главный архитектор в Падуе (1246), в Парме
		Биссоне	(1280).
6.		М. Гвидо	Работал с Джованни Боно в Падуе и Пистойе.
7.		М. Никколао, сын	Эта группа формирует связь с Пистойей и
		Джованни.	тосканскими школами.
8.		М. Бернардино	
9.		М. Йоханнес Бенвенути	

PADUA

1.		Нанят магистр Граци	.
2.	1263	г. Эджидио, сын	Все вместе работали в церкви Святого Антония.
		месье Граси	
3.		М. Убертино, сын	
		Ланфранко	
4.		М. Никола, сын	
		Джованни	
5.		М. Перганди, сын	
		Угоне из Мантуи	
			6.
1264	г.	Замбоно, или	Отец месье Николы. Эти двое образуют связующее
		Джованни,	звено с Пармой.
	1264	Боно-да-Биссоне,	

близ Комо

- | | | | |
|----|------|------------------------|--|
| 7. | 1264 | М. Бенедетто да Верона | Работал в Падуге с Дзамбоно. В Вероне его называют Бенедетто да Антеламо. Вероятно, потомок того, что был в Парме. |
|----|------|------------------------|--|

Расцвет романского стиля - это ступенька к Возрождению искусства в Италии. Нам нет необходимости подробно вдаваться во все щекотливые вопросы о том, как начался этот Ренессанс и какая школа была связующим звеном между ним и классическим искусством, но необходимо бросить небольшой взгляд на этот предмет. Некоторые считают, что все начинается с Никколо Пизано, как будто он внезапно возник из темноты без предков, полноценный художник. Некоторые датируют расцвет искусства византийцами в Аквиле и Венеции; другие - союзом норманнов с сарацинами на Сицилии.

Во-первых, что касается Пизы. Нет никаких записей или признаков школы искусств, существовавшей в Пизе до строительства там Кафедрального собора. И Моррона[124], и Ридольфи, историки соответствующих городов, тщательно изучили архивы как в Пизе, так и в Лукке, но не смогли найти ни единого упоминания о каком-либо местном художнике до начала строительства Пизанского собора или даже о каком-либо пизанце, работавшем в этом здании еще в одиннадцатом веке. Все первые архитекторы, похоже, были импортированы. Моррона утверждает, что когда начиналось строительство собора, "самые известные мастера (запомните это слово) из иностранных (*страньеры*) частей собрались вместе, чтобы передать свою работу зданию". Слово *stranieri* используется всеми староитальянцами не только как обозначающее иностранцев, но и итальянцев из других провинций. Ридольфи, со своей стороны, утверждает, что вначале *маэстро ди Комо* были единственными, кто занимался строительством главных церквей Лукки; добавляя, что "На многих работах изображены определенные символы, монстры и листва, которые всегда были особой характеристикой комачинцев и признаком масонства, основанного и распространяемого ими".[125]

Из этого можно сделать вывод, что в течение одиннадцатого и двенадцатого веков местной пизанской школы не существовало и что средневековые здания были ломбардского типа. Несомненно, старая церковь Сан-Пьетро-а-Градо, расположенная в трех милях от Пизы на Ливорно-роуд, которую мы описали, является постоянным свидетелем присутствия комачинцев до нашей эры. Она все еще существует, самый совершенный образец сохранившейся ломбардской трехапсидной церкви. Не хватает ни одной шахты, ни одной арки.

Что касается Аквилеи и Венеции, теория Сельватико[126] состоит в том, что жители Фриули и Аквилеи, будучи изгнаны в 450 году Атилией, бежали в Градо (еще один Градо недалеко от Венеции), откуда распространились на Торчелло и Мурано, а затем основали Венецию. Что они построили соборы на этих островах и основали Венето-восточную школу. Существовала ли когда-нибудь эта местная школа? спрашивает Мерзарио, видя, что церковь Градо была построена *французскими архитекторами*, что может означать масонов или французских строителей, то есть комачинцев при Карле Великом; и что церкви Санта-Фоска и Мурано, судя по их стилю, были одного происхождения?

Церковь Торчелло была перестроена в одиннадцатом веке епископом Орсо Орсеоло, и если об этом вообще пойдет речь, это докажет, что ломбардская школа имела к этому какое-то отношение. Несмотря на эти два противоположных мнения, несомненно, что архитектура приняла в Венеции определенную отличительную форму; но это было более позднее

развитие, произошедшее после двенадцатого века, и к которому греки и византийцы имели мало общего или вообще ничего не имели общего.

Сельватико, хотя и сторонник теории Венето-Фриули, вынужден, почти вопреки своим собственным аргументам, признать, что ломбардские архитекторы сыграли свою роль в ранней венецианской архитектуре, говоря— "Хотя преобладающая архитектура Венеции с седьмого по тринадцатый века состоит из византийских и римских элементов, все же после 1000 г. к ней примешался другой элемент, который, хотя и был частично продуктом этих двух, тем не менее, имел в себе элементы настолько оригинальные, что были поистине национальными. Это искусство, которое современные писатели называют ломбардским, которое, зародившись сначала в Ломбардии, распространилось по большей части Италии, а затем, перейдя Альпы, значительно распространилось в Северной Европе".^[127]

Ученый Доменико Салазари стоит во главе сикуло-нормандской теории, но влияние смешения восточной и сарацинской архитектуры с нормандскими и ломбардскими элементами на Сицилии настолько хорошо известно и настолько полно признано, что бесполезно приводить его пространственные аргументы.

Мне кажется, что каждая сторона права настолько, насколько это возможно. В венецианской архитектуре есть восточные элементы; тосканский ренессанс действительно восходит к Никколо Пизано, а романский стиль сформировался в результате слияния севера и юга на Сицилии; но ни один из их защитников не нашел недостающего звена в развитии каждой специальной школы на основе старых классических стилей. И это недостающее звено, если оно вообще есть, следует искать в Комиксах.

В девятом веке они двинулись на север и заложили семена круглой арочной нормандской архитектуры в Дижоне при С. Гульельмо; семя, которое пустило корни и развилось. В следующем столетии они, по-видимому, посеяли семена французской готики в Экс-ла-Шапель и немецкой готики в Кельне и Шпайерсе, и они выросли в прекрасные деревья. В одиннадцатом веке они снова встретились со своими северными братьями на Сицилии; и все работали вместе, добавляя к своей красоте черты богатого и разнообразного сарацинского стиля — так сформировался романский стиль.

Венецианская ссылка датируется примерно той же эпохой. Фортунато, патриарх Аквилеи, посетил Комачины около 828 г. н.э., и их церкви там демонстрируют основу формы и кладки, вполне романо-ломбардскую, с орнаментом, о котором трудно сказать, является ли он более византийским, чем комачинский, поскольку они так похожи по концепции, а явная разница в технической работе на таком расстоянии во времени не всегда различима. Там, где византийцы работали с песчаником, острые края их точной огранки должны были стереться за многие столетия; а там, где комачинцы работали с мрамором, их чудесные узлы и переплетения сейчас могут выглядеть такими же четко вырезанными, как и любые потрепанные временем византийские скульптуры. В любом случае союз ломбардии и византии в Венеции был созданием связующего звена, соединяющего венецианское искусство с классическим римским.

Роль Комачинцев в создании связующей цепи между тосканским ренессансом и классическим римским, а также художественная родословная Никколо Пизано, который является первым звеном в этой ветви тройственной цепи, будут прослежены в следующей главе. Теперь мы должны выяснить, как первый романо-ломбардский стиль комачинцев с шестого по десятый века превратился в витиеватый романский стиль, в котором одна и та же гильдия строила здания во всех частях Италии с двенадцатого по пятнадцатый века. Возможно, это развитие произошло как из северных, так и из южных источников.

Тесная связь комачинских или ломбардских архитекторов с патриархом Аквилеи в седьмом и восьмом веках свела их с греческими художниками более раннего периода, у которых они многому научились, особенно в изменении плана своих круглых церквей и богатстве орнамента. Их более поздняя эмиграция в южные ломбардские герцогства и их работа на Сицилии оказали на них еще большее влияние. Казалось, что это разрушило их устоявшиеся традиции, как оттепель разрушает лед. До этого времени каждая церковь должна иметь четкую планировку; каждая апсида круглая; каждое пространство стены увенчано галереей или арочными кронштейнами; каждая арка представляет собой чистый полукруг на колоннетах. Но разнообразные арки восточно-сарацинского стиля повлияли на их воображение; они увидели, что искусство заключается в разнообразии, и узнали, что остроконечная арка такая же прочная, как круглая, а оживальная арка более изящная. Мавританская арка никогда полностью не привлекала их внимания, хотя иногда они придавали своим аркам на сваях легкий мавританский изгиб.

Следует помнить, что *магистры* Комасинской гильдии уже не были того же уровня, что те средневековые люди, которые строили для лонгобардов. Это были порождения эпохи рабства и вырождения, которые, не имея литературы, цеплялись за традиции и могли действовать только в соответствии с той малой толикой интеллектуального света, которой были удостоены Темные века. Они складывали камень за камнем в точности так, как учили их предки. По форме они цеплялись за своего древнего учителя Витрувия, а по украшению - за свои древние языческие суеверия, привитые мистическому христианству. Тем не менее, как мы видели, они настолько усовершенствовали их, что построили несколько базиликанских церквей, которые для того времени можно было бы назвать величественными, хотя они все еще были близки к традиционным формам.

Период после 1000 г. н.э. был временем, когда человек начал ощущать свой интеллект; феодальная система рушилась, начинали создаваться республики, открывались школы, и человек начал чувствовать себя больше не связанным по рукам и ногам вассалом, а человеком, который может использовать свой интеллект для собственного удовольствия и блага.

Что же тогда удивительного в том, что благодаря этой радостной свободе начали процветать искусства, увеличиваться объемы торговли и накапливаться богатства?

И что удивительного, что благодарность человека за свободу впервые приняла форму строительства церквей во славу Бога свободных?

Архитекторы масонских *лоджий*, которые держались вместе в трудные времена, воспрянули новым энтузиазмом. Они сравнили свои собственные здания с другими и вместо того, чтобы изменять принципы Витрувия в соответствии с требованиями раннего христианства, как это было раньше, они перешли к новым и более свободным линиям. Вместо солидной и грубой силы элегантность форм и стремящихся линий придавали легкость и красоту.

Отправной точкой изменений, конечно же, стало использование стрельчатой арки, которая в это время начала заменяться круглой, поскольку придавала большую прочность при большей легкости. "*Curvetur arcus ut fortior*", - говорит старый хронист Субиако. Согласно своему методу постепенного развития, мастера Комасине не бросались слепо в новые формы. Они действовали осторожно и сначала испробовали свои острые арки в клерсториях и трифориях над нефами, поддерживаемыми старыми ломбардскими арками *сесто интиеро*, как мы видим в нескольких церквях переходного периода. Чуть позже они неразрывно смешали эти два элемента, как в Флорентийском соборе, где стрельчатые окна украшены готическим орнаментом, а внутренние арки круглые и римской формы.

"Ранняя ломбардская архитектура, - сказал Чезаре Канту,^[128] - была не столько порядком, ни системой, сколько бредом. Баланс и симметрия были полностью проигнорированы, никакой гармонии композиции или вкуса, постыдное пренебрежение пропорциями форм; вместо совершенного классического дизайна, который радует глаз, они заменили бессвязные и бесполезные детали, причем часто слабые поддерживали сильные, вопреки всем законам статики. Колонны, которые раньше состояли из основания, стержня и капителя в точных пропорциях, поддерживали хорошо подобранный архитрав или фриз, более или менее украшенный, и карниз, который только добавлял красоты и прочности, были заменены определенными колоннетками, либо слишком короткими, либо слишком тонкими, узловатыми, спиральными и сгруппированными так, чтобы мучить глаз, а над непропорциональными и негармоничными счетами капителей были размещены арки, которые в хорошем стиле должны опираться на архитрав. В целом, здесь была бесконечная *моданатура*, ребра, рельефы, окна вытянутой формы и стены необычайной высоты". Несмотря на склонность Канту к классике, эта тирада демонстрирует первый признак перехода к готике, и это только доказывает, что мастера Комачине не использовали новые формы, целиком заимствованные у других народов, но ассимилировали то, что они видели в других местах, постепенно развивая свой стиль.

Установить происхождение остроконечной арки было бы сложно. Произошла ли она от изогнутых деревьев в немецком лесу? или от богатой арабской мечети или древнеиндийского храма? или комачины нашли его, как только приобрели свои базиликанские формы, на итальянской земле?

Германия, как довольно хорошо доказано, зародила свою великолепную готику во Франции или Италии и взрастила ее по-королевски. Но стрельчатая арка гораздо древнее немецкой готики. Его можно увидеть в гробнице Атрея в Микенах, в этрусской гробнице в Тарквиниях и даже в подземной галерее в Антекере в Мексике.^[129] Стрельчатые арки в мечети Эль-Харам на Монте-Мореа датируются временем халифа Омара, между 637 и 640 годами. Мечеть Амру с ее любопытным сочетанием стрельчатых арок и подковообразных арок датируется 640 годом.

Церковь Святого Франциска в Ассизи (1226) в целом была принята в качестве первого экземпляра в Италии, и вскоре ей последовал проект церкви Св. Антонио в Падуе пятью годами позже; но есть две маленькие церкви, пристроенные к монастырю Субьяко на Монте Телазо, которые были построены, как утверждают хронисты, одна в 981 году нашей эры, другая в 1053 году, в которых одни арки круглые, а другие острые.^[130] Хоуп^[131] приводит примеры такого сочетания круглых и острых арок в девятом и десятом веках в Ключни, 1093-1134; аббатство Малмсбери в Англии, выполненное в ломбардском стиле; собор Святого Марка в Венеции, 976-1071; Субьяко, 847 и другие.

"Но, - как замечает Сельватико,^[132] - это изолированные экземпляры, определяемые статическими причинами и не указывающие на систему". Арабы использовали стрельчатую арку как декоративный принцип, а также для устойчивости. По мере распространения стиля в Европе он видоизменялся, некоторые страны придерживались древнего типа, а другие меняли его пропорции. Таким образом, арабская арка стала в одиннадцатом веке зародышем оживальной арки, а в двенадцатом расширилась на Севере до самых великолепных форм церковной готической архитектуры.

Комасины сделали свои первые шаги к более витиеватому стилю примерно в конце одиннадцатого века. Изменение, как и во всех подобных обстоятельствах, было постепенным. Сначала немного больше орнамента, затем небольшое изменение форм арок;

затем менее четкий план церквей, сочетание греческого креста с базиликой с квадратными стенами. После этих небольших проб их крыльев начался полет воображения и бесконечное разнообразие форм и орнаментов; то разнообразие, которое могло возникнуть только из идей многих умов, объединенных в одной работе.

Чтобы увидеть самые ранние признаки более широкой схемы замысла, мы должны отправиться в регион Парма. Здесь, в маленьком городке под названием Борго С. Доннино — древняя "Фидентия Джулия", — примерно в пятнадцати милях к северу от Пармы, находится одна из лучших церквей раннего романского стиля в Италии. В средние века это было прекрасное место для паломничества, поскольку здесь находилась гробница святого Домнина, принявшего мученическую смерть во время гонений Максимиана. В его святилище творились великие чудеса, и религиозный пыл достиг такой высоты в одиннадцатом и двенадцатом веках, что преданные собрали достаточно денег, чтобы построить церковь, которая, по их желанию, должна была стать самой прекрасной и величественной того времени.

Работа была закончена до 1195 года. Древний документ показывает, что *реттори* (гражданские губернаторы) Милана, Вероны, Мантуи, Модены, Брешии, Фаэнцы, Болоньи, Реджо, Граведоне, Пьяченцы и Падуи со своей свитой собрались там в том году, чтобы сформировать лигу против Генриха VI., сына Фредерика Барбароссы, который, казалось, продолжал враждебность своего отца.^[133] У нас нет документов, подтверждающих, кто был архитектором прекрасной базилики Сан-Доннино, но поскольку у Комачинов была своя *лаборатория* в Парме, и поскольку работа явно романская, мы можем верить старым авторам, которые говорят, что она возникла *из-за* *ло Скарпелло деи Комачини*.^[134] Если не хватает внутренних свидетельств, три львиных портала богато украшенного фасада свидетельствуют о руке Комачинов романской эпохи.

Еще одним из их зданий, демонстрирующих заметный прогресс, был Тридентский собор — ворота Италии, ведущие в Германию. Он был построен в первом ломбардском стиле между 1124 и 1149 годами, когда был освящен патриархом Аквилеи. В 1207 году епископ Федерико Манга, канцлер императора Оттона IV, разработал план расширения и почти перестройки храма. Он поручил *магистру Комачино* руководить работами, как явствует из надписи готическими буквами на могиле того самого *магистра*. В переводе на английский это звучало бы так: "В год от Рождества Христова 1212, в последний день февраля, магистр Адам из Ароньо, епархии и округа Комо (*Magister Adam de Arognio cum anæ diocesis et circuito*), начал работу над этой церковью и построил ее. Он со своими сыновьями и *аббуатиками* (подчиненными) построил интерьер и экстерьер этой церкви с прилегающими к ней частями. Он и его сыновья покоятся внизу, в этой гробнице. Помолись за них".

Проф. Чиполла в статье в *Arte e Storia di Firenze* цитирует стихотворение, написанное в 1309 году в честь Трентского собора и мастера Комачине, который так многого достиг своими сильными и умными руками (*Cumani Magistri qui potenti manu non inani complevit*).

С тех пор церковь претерпела несколько реставраций, но ни в одной из них ее план существенно не изменился. Здесь до сих пор сохранились восьмиугольный купол, круглая апсида на одном конце здания и притвор на другом. Фасад по-прежнему честно повторяет линии крыши и имеет небольшие ряды галерей с колоннами поперек. Внешняя сторона апсиды демонстрирует новую тенденцию к романскому стилю больше, чем фасад; здесь арки и фриз, расположенные горизонтальными кругами вокруг нее, занимают место перпендикулярных стволов и единственного ряда арок наверху. Это больше похоже на церкви Лукки тринадцатого и четырнадцатого веков. Арка северной двери опирается на

львов, которые мы можем рассматривать как тайный знак романской живописи периода между десятым и двенадцатым веками, поскольку *интреччо* или узел Соломона были их отличительной чертой в ломбардский период.

Церковь Святой Марии Маджоре в Бергамо является ценным образцом не только этого переходного периода на его ранней стадии, но и кульминации романского стиля два столетия спустя. Надпись на арке портика сообщает, что он был основан во времена папы Иннокентия II. и короля Лотаря II., *т.е.* около 1135 года, когда Рожериус был тогда епископом Бергамо.^[135] Имя строителя также записано как магистр Фред, вероятно, сокращение от Годфред. Здесь прямо не сказано, что магистр Фредус принадлежал к Гильдии Комачинцев, но поскольку его работы были полностью выполнены в ломбардском стиле, с некоторыми незначительными признаками более свободной школы, и поскольку архитекторы, сменившие его, были, как могут быть доказаны документами, мастерами комачинцев в основном из Кампионе, мы можем справедливо выдвинуть гипотезу, что он тоже был членом гильдии. То немногое, что осталось от его работ, можно увидеть во внутреннем убранстве, где все еще преобладает круглая арка, и во внешних стенах апсиды с ее венцом из арок и колоннеток.

Более поздним братьям гильдии принадлежит богатое украшение двух фасадов с их величественными и характерными верандами в стиле Комасине, а также Баптистерий. Именно в 1340 году Джованни, сыну Угоне (Большого Хью) из Кампионе, *знаменитому архитектору*, было поручено построить этот баптистерий. Согласно устоявшимся законам Комиксов, он сделал его восьмиугольным — мистический знак Троицы, состоящий из тройного треугольника. Вокруг него переплетаются круги арок и колонн, некоторые линии имеют двойные колонны; они доходят до карниза крыши, карниз которой состоит из рельефов, намекающих на таинство Крещения.

Закончив эту работу, магистр Джованни отправился в Беллано на восточном берегу озера Комо вместе с двумя членами своего братства, магистром Антонио, сыном покойного Якопо из Кастеллаццо да Пеглио в долине Интелви, и магистром Комоло, сыном покойного магистра Гуфредо — вероятно, потомка упомянутого выше магистра Фредуса — из Астено, недалеко от Порлеццы, чтобы восстановить там церковь, разрушенную возрастом и неоднократными наводнениями.^[136] Эта церковь выполнена в чистом ломбардском стиле и имеет фасад из черного и белого мрамора, с прекрасным окном-розеткой, обрамленным терракотовыми листьями. После этого магистр Джованни Кампионе был отозван в Бергамо, чтобы украсить фасады церкви, которую Фридулф оставил в запущенном состоянии 200 лет назад. Эти два фасада выходили на север и юг. Как ни странно, в части, противоположной алтарю, нет двери. В это новое предприятие Джованни привел в качестве помощников своего сына Николино, родственника по имени Антонио (вероятно, того, кто работал с ним в Беллано) и некоего Джованни Каттанео, тоже из Кампионе. Джованни, который был главным архитектором, решил не ремонтировать весь южный фасад, выходящий на площадь, над которым он начал первым, а сконцентрировать свой орнамент на прекрасном вестибюле и дверном проеме, чтобы сформировать подобие фасада. Вестибюль был закончен в 1351 году, на что ушло всего два года. На архитраве он собственноручно записал это в хронику — "1351 год, м. Йоханнес де Кампильоне С. В. (civis Bergomensis) fecit hoc opus". На создание всего фасада, похоже, ушло еще три года, поскольку на основании коня, на котором восседает святой Александр, покровитель Бергамо, можно прочесть: "Filius Ughi de Campillione fecit hoc opus 1355".

Добрый мастер Джон Кампионе недолго пережил исполнение этого шедевра, ибо на северном крыльце начертано— "1360 год. Magister Johannes f. q. (filius quondam) Dom. Johannes de Campilio ... (abrasion) fecit hoc opus in Christi nomine. Аминь".

Это северное крыльцо, хотя и почти ровесник, демонстрирует гораздо больший прогресс в стиле. Это красноречивое доказательство того, как развивалась архитектура в то время, прививая различные влияния. Отец Иоанн, будучи старше, более строго придерживался своих ломбардских традиций. Джон-сын, будучи молодым и более открытым для убеждений, подхватил новые идеи. Он сохранил ломбардскую арку на своем крыльце, лепнина которого чрезвычайно богата, и львы Иуды должным образом поддерживают его колонны, но он заполнил свою арку очень готическим орнаментом в виде арок в виде трилистников, а над ломбардскими колоннами верхнего этажа крыльца расположены арки и украшения явно восточного вида. Это лучший образец богатого хаоса идей, отмечающего переходный этап, какой только можно найти, и показывает, что Иоанн младший находился под влиянием сарацинско-нормандского влияния на Сицилии.

Фергюссон в своем *Справочнике по архитектуре*, стр. 790, приводит иллюстрацию этого крыльца. Семья Кампионе, очевидно, происходила из рода скульпторов-архитекторов, поскольку в церкви Святой Марии в Бергамо хранится скульптурная работа Уго да Кампионе, отца Джованни старшего, очень достойная для того времени. Это могила кардинала Лонгидельи Алессандри, который умер в Авиньоне в 1329 году. Этого почти средневекового художника можно сравнить с очень современным мастером из Комо, Винченцо Велада Лигурнетто, который в 1855 году изваял скульптуру на соседней могиле Доницетти, расположенной рядом с ней.

Спускаясь по долине реки По в Кремону, мы оказываемся на сцене великой индустрии комиксов. Здесь находится баптистерий, построенный до 1000 года нашей эры, и кафедральный собор, строительство которого началось в 1100 году. Обе эти работы были выполнены ломбардскими мастерами; их стиль идентичен, и на архитраве большой двери собора можно прочесть используемые ими готические символы —

MCCLXXIII.

Магистр Якобус Поррата.

da Cumis, fecit hanc Rotam.

Rotam относится к колесному окну, которое является удивительно красивым и не является, как думают некоторые авторы, неграмотной ошибкой в написании *portam* (дверь). Окно-роза предшествует тому, которое Якопо или Лапо, так называемый отец Арнольфо, разместил на фасаде Кафедрального собора Ареццо, и даже превосходит его по богатству дизайна. Якобусу Поррате также приписывается главный вход в кафедральный собор Кремоны со статуями четырех пророков рядом с ним. Над архитравом возвышается нечто вроде крыльца, образованного небольшими ломбардскими галереями, которые как бы окаймляют арку. Ниже расположены обычные колонны, поддерживаемые львами, львы вырезаны из прекрасного красного мрамора. Вестибюль наверху образован стрельчатыми арками, на каждой из которых сидит лев, поддерживая отделку *лоджи*. Мастера Комачине, по-видимому, основали школу и *лабораторию* в Кремоне, поскольку в архивах Кафедрального собора был найден документ, озаглавленный *laborerio*, датированный 1289 годом. Он был

составлен нотариусом Дегольдо Малатеста 12 декабря того же года и преподобным^{до} П. Коззаконте, епископом Кремоны, и монахом Убертини, директором и казначеем Дуомо, заключившим контракт с Бонино и Гульельмо да Кампионе на строительство каменной лестницы к северу от собора в сторону Сан-Николо и т.д. и т.п. Лестница сохранилась до сих пор, с остатками нескольких маленьких башенок, которые были частью дизайна.



Баптистерий в Парме. Спроектирован Бенедетто да Антиламо в 1178 году нашей эры.

См. стр. 187.

В Парме у нас также есть точные данные и название, высеченное на камне. Строительство собора было начато в 1059 году, на четыре года раньше, чем в Пизе. Он был закончен к 1106

году, когда папа Паскуале II освятил его в присутствии великой графини Матильды. В 1117 году часть его обрушилась во время землетрясения, и епископ Бернардо распределил поступления от нескольких налогов на восстановление. Фридрих Барбаросса в 1162 году подтвердил такое распределение налогов, и работа была продолжена. *Лаборатория* Комачинцев в Парме в разное время находилась под руководством двух их главных скульпторов-архитекторов: Бенедетто да Антиламо, который был мастером логи в 1178 году, и Джованни Боно из Биссоне в 1281 году. Бенедетто изваял ныне древнюю кафедру собора, которая опиралась на четыре колонны и к которой принадлежал рельеф с изображением Распятия, подписанный им самим. Сейчас он находится в третьей часовне справа. Он также спроектировал и возвел баптистерий, который, как ни одно здание того времени, демонстрирует незаурядную оригинальность идеи. Он построен полностью из белого мрамора, конечно, восьмиугольный, то есть *de règle*, и окружен рядами маленьких галерей с колоннами, но в них он сделал свои колоннеты классическими и полностью отказался от арок, за исключением верхней, заменив их сплошным плоским мраморным антаблементом. Только нижняя часть имеет круглые арки с каждой из восьми сторон. Арки дверных проемов очень глубокие и богато украшены скульптурой. По обе стороны от двери расположены четыре колонны из темного мрамора, перемычки и архитрав которых богато украшены рельефами. На люнете северной двери изображено Рождество Христово, а под ним - история Иоанна Крестителя. Западный портал изображает наверху реалистичный Страшный суд, а по бокам - семь возрастов человека и Христа, совершающего семь дел милосердия. На южной двери изображена аллегория Смерти из средневекового религиозного романа о *Варлааме и Иосафате*. Арки между дверями заполнены нишами со статуями, опирающимися на коринфские колонны из черного мрамора.

По всему периметру здания над основанием находится фриз с настоящими древними мифами и символами животных, такими, какими восхищались комасины двумя или тремя столетиями ранее. Ход времени теперь заменил реальные изображения сюжетов из Священных Писаний простыми символами темных тайн, но *Магистр* не мог сразу оставить после себя старые эмблемы, которые веками служили его гильдии в качестве украшения. Здание уникально и демонстрирует смелую независимую мысль в то время, когда независимость была самой трудной.

Фергюссон, однако, обвиняет ложные принципы дизайна. Он говорит, что четыре верхних этажа построены только для того, чтобы скрыть купол, который покрыт плоской деревянной крышей. Крыша, видимая сверху, кажется плоской черепичной, и в центре у нее довольно массивная колокольня. Маленькие арки, образующие верхний ряд, слегка заострены. На этом баптистерии, как и на кафедре в Дуомо, стоит подпись строителя и скульптора и дата 1196.

"Bis binis demptis annis de mille ducentis.

Начинаю диктовать опус специальному скульптору Бенедиктусу".[137]

Валь д'Антеламо, родина Бенедикта, находится в долине недалеко от озера Маджоре в направлении Лавено. Представляется вероятным, что здесь существовало отделение школы или логи комачинцев, во главе которой в ту эпоху стоял Бенедетто,[138] и дал название своим ученикам. Должно быть, они эмигрировали, как и другие ветви гильдии, поскольку в древних уставах Генуи мы находим несколько упоминаний об экспертах в архитектуре, называемых *Магистри да Антиламо*, которых вызывали городские магистраты, когда нужно было оценить какие-либо строительные работы.[139]

Еще в 1181 году в архивах Сан-Джорджо можно найти имена Martino и Ottoboni, магистра Антелами, а 27 ноября 1855 года в Коллегии Джудичи в Генуе маэстро Антерамо вынес приговор. Замена *r* на *l* и по сей день является очень распространенной ошибкой среди итальянцев.

В 1161 году отряд Мастеров из Ломбардии был вызван для восстановления собора Фаэнцы, который был сильно разрушен. Эти мастера согласились и показали себя самыми опытными. Так говорит старый писатель, цитируемый Мерзарио, но невозможно решить, были ли эти очень умные архитекторы тем же филиалом Антелами, который работал в Парме.^[140] Более поздним мастером Комачини в Парме, чье имя дошло до нас, был Джованни Боно из Биссоне, маленькой деревушки между Комо и Лугано. Величественный вестибюль главного входа Пармского собора с его колоннами, поддерживаемыми львами, рядами колонеток и богатой скульптурой был спроектирован им. В готической надписи над дверью, расшифрованной как Sig. Пеццана, мы узнаем, что львы были сделаны Джованни Боно да Биссоне в 1280 году, в то время, когда Гвидо, Никколоа, Бернардино и Бенвенути работали в лаборатории.^[141]

Эта надпись, за которую я в долгу перед каноником Пьетро Тонарелли, особенно ценна не только для определения эпохи творчества Джованни Буоно да Биссони, но и как доказательство организации ложи и братства ее членов. Слово *fratrum*, безусловно, подразумевает, что *laborerium* находился в руках гильдии. Каноник Тонарелли пишет в письме из Пармы, что в оценке в архивах Капитула, датированной 1354 годом, *Fabbriceria* была названа *Domus laborerii seu fabricæ ... majoris Ecclesiae*, и что администраторы назывались *fratres de Laborerio*. В Тоскане они назывались *Operai*, а должность администратора - *Opera del Duomo*. Четыре имени *fratres* также имеют значение, если читать их в том свете, который, как я впоследствии обнаружил, пролили на организацию архивы *Оперы* в Сиене и Флоренции. В этих ложах ясно видно, что управление ложей было возложено на четырех человек, из которых двое были мастерами гильдии, а двое - влиятельными лицами города, т.е. половина административного совета отдавала голоса нанятым архитекторам, а другая половина - покровителям, которые их нанимали. То, что те же правила соблюдались в этой более ранней ложе в Парме, подтверждается тем фактом, что Никколоа и Бенвенути были найдены работающими вместе с Джованни Буоно в Пистойе в 1270 году.^[142]

Иногда среди картотеки комиксов выделяется одно-единственное имя, и можно найти несколько хорошо известных зданий, которые возникли в одном сознании. Таким Мастером был магистр Джорджо из Джези, недалеко от Комо. Его имя высечено на камнях многих церквей. В Фермо на Адриатике в 1227 году был построен "роскошный" собор, покровителем которого был некий Бартоломмео Мансионариус. На левой южной двери была табличка с надписью — "A.D. MCCXXVII Bartolomeus Mansionarius Hoc opus fieri fecit Per Manus Magistri Georgii de Episcopatu Com".... То, что искаженное слово - Комо, мы доказываем по аналогичной надписи на соборе в Джези (древний Эсис, где родился император Фридрих II, внук Барбароссы). Древний собор Святого Септимия, поистине ломбардское сооружение, частично сохранился до сих пор. Here the inscription runs—"A.D. MCCXXXVII tempore D. Gregorii Papae domini Federici Imperatoris, et domini Severini. епископ. эсини. Magister Georgius de Cumo civis æsinus fecit hoc opus."

Здесь мы получаем название города, а также епископство, к которому принадлежал магистр Георгий. Он был гражданином Джези в епархии Комо и квалифицированным членом высшего ранга гильдии комачинцев. В маленьком городке Пенна в той же провинции, где церковь была разрушена во время землетрясения, был найден древний камень со

следующей надписью на старолатыни — "Во имя Бога. Аминь. Эта работа была начата во времена священника Гуальтьери и завершена при священнике Грации мастером Джорджем из Джези в 1256 году". По этим камням мы узнаем, что мастер Джордж работал в провинции Пичено в течение тридцати лет, между Фермо, Джези и Пенной. Ему приписывается древний общинный дворец Джези, который был перестроен в пятнадцатом веке другими мастерами Комачине.

ГЛАВА II
СВЯЗУЮЩЕЕ ЗВЕНО МОДЕНА-ФЕРРАРА

КАМПИОНСКАЯ ШКОЛА В МОДЕНЕ

1.	1050	г. Магистр Эрсати ди Лигорно	
2.	1099	М. Ланфранко, сын Эрсати,	главный архитектор Модены в 1099 году. Его сын Убертино поддерживает связь с Падуей, где он работал в церкви Св. Антонио в 1263 году.
3.	1130	г. Скульпторы Гульельмо или Вигильельмо	на фасадах соборов
4.		М. Амброксиус, его сын	Модены и
5.		М. Николай	Феррары
6.	12 век	М. Мео ди Чекко и	Помогают в оформлении фасада
7.		М. Антонио ди Фрикс из Комо	кафедрального собора Феррары. Столетием позже, в 1300 году, в Милане жил Марко ди Фриксоне да Кампионе, вероятно, потомок этого человека.
8.	1209	г. Ансельмо да Кампионе	Изваял

				паперть Моденского собора; был главным архитектором в 1181 году.
9.	1244	м. Оттаччо	Сыновья	Должность
10.		М. Альберто	Ансельмо да	главного
11.		М. Якопо	Кампионе, которого также звали Ансельмо Тедеско.	архитектора стала передаваться по наследству в семье. Предполагае тся, что Якопо - это Якопо Тедеско, предполагае мый отец Арнольфо.
12.	"	М. Арриго, сын М. Оттаччо		Арриго был главным архитектором в 1244 году.
13.	1322	году. Энрико, внук М. Арриго,		Построил башню и изваял кафедру в Модене.

В Модене, которая когда-то была процветающей римской колонией, а затем независимой коммуной, мы находим интереснейшую семью Комачино, которая более двух столетий работала в тамошнем кафедральном соборе, сын сменил отца, а племянники стали архитекторами после своих дядей. Строительство достойной церкви было первой мыслью новоиспеченной коммуны в 1099 году. В копии Муратори *"Актов о переводе тела Святого Джеминьяно в Модену"* мы читаем: "Итак, в 1099 году жители упомянутого города начали спрашивать, где они могут найти архитектора для такой работы, строителя такой церкви; и наконец, по милости Божьей был найден некий человек по имени Ланфранко, чудесный архитектор, по совету которого был заложен фундамент базилики".^[143]

Ланфранко - имя, очень частое в Ломбардии, но этим человеком, вероятно, из-за его уже приобретенной известности, был тот самый магистр Ланфранкус филиус Дом. Эрсаций де Ливурно (Лигурно), построивший монастырь Вольторре, недалеко от озера Варезе, по соседству с Антелами.^[144] Фактом остается то, что все его преемники были комачинцами и происходили из мест неподалеку от Лигурно. Существует также стиливое сходство между монастырем в Вольторре и более старыми частями Сан-Джеминьяно в Модене, оба

демонстрируют привитие готики к романо-ломбардскому стилю. Существует любопытный документ, своего рода контракт, процитированный Тирабоски в его *Дипломатическом кодексе* в Приложении к историческим памятникам строительства собора спустя долгое время после того, как была выполнена часть работы Ланфранко. В переводе на английский это звучит так: "Во имя Христа, в год Его рождения, 1244, во втором индикте, в день Меркурия (среда), последний в ноябре месяце. Было записано, что между сэром Альберто, бывшим казначеем Оперы и фабрики, и покойным магистром Ансельмо да Кампионе из епископата Комо (*Magistrum Anselmum de Campilione, Episcopatus Cumanì*) был заключен контракт, по которому упомянутый Магистр и его наследники *бессрочно* должны работать в упомянутой церкви Модены, и либо упомянутый Магистр, либо любой другой Магистр, его потомок, должны получать каждый день по шесть империалов в мае, июне, , Июль и август, но только по пять империалов за остальные месяцы, в качестве вознаграждения за их работу. Сир Убальдино, ныне управляющий упомянутой *Фабричерией*, видя и принимая во внимание, что упомянутое жалование или вознаграждение не представляется достаточным в соответствии с нынешним и последующими временами, обсудил и посоветовался с достопочтенным епископом синьором Альберто и сером Джованни, протоиереем Модены, по просьбе и ходатайству магистра Арриго (Генри), сына магистра Оттаччо, который был сыном вышеупомянутого Ансельмо; и в присутствии вышеупомянутого синьора, епископа и протоиерея, а также в присутствии подписавшиеся свидетели обещают и соглашаются, что упомянутому магистру Арриго, за него самого, его сыновей и наследников, а также за магистра Альберто и магистра Якопо, его дядей по отцовской линии (*patruis suis*), а также его сыновьям и наследникам, сверх того, им и их упомянутым сыновьям или преемникам, которые будут мастерами в этом искусстве (*qui magistri fuerint hujus artis*), будет выдаваться по восемь империалов за каждый день их работы, начиная с календарей года. С апреля по октябрьские календари. В дни оставшихся месяцев, в течение которых они будут работать по воле Администратора здания, они должны иметь и будут иметь только шесть империалов, получая, тем не менее, пищу из упомянутого домика не только в праздничные дни, но и во все остальные, как они привыкли иметь с самого начала. И если по воле указанного Администратора они приведут других компетентных мастеров, необходимых для указанных работ, они будут получать по семь империалов за каждый день, начиная с указанных календарей апреля по октябрь, но в другие месяцы только по пять империалов в сутки".

Этот акт был составлен в Канонике Модены и должным образом подписан свидетелями.

Прослеживая предшественников Арриго Кампионе, отца и деда, начиная с 1244 года, мы очень близко подходим ко времени правления первого Ланфранко; и следуя за его потомками от Арриго, главного архитектора в 1244 году, до его внука, который закончил башню Купола,^[145] и изготовил мраморную кафедру в соборе в 1322 году, мы получаем семейную линию строителей, которая не прерывалась почти двести лет. На карнизе кафедры до сих пор сохранилась надпись на плохой латыни, в которой говорится, что кафедру вырезал Томазино ди Джованни, казначей *мануфактуры* С. Джеминьяно, а башню построил Арриго или Энрико, кампионский скульптор (*actibus Henrici sculptoris campionensis*). Сейчас было бы трудно выделить должное место каждому из этого длинного ряда мастеров-строителей; но итальянский критик Маркезе Риччи отдает должное Ланфранко за интерьер, выполненный в чистом романо-ломбардском стиле, с двумя нефами. Неф намного выше проходов и опирается на колонны с высокими коринфскими капителями из какого-то древнеримского храма. Ланфранко придавал им более неуклюжий ломбардский вид с помощью очень больших счетов. Склеп опирается на шестьдесят колонн, капители которых все ломбардские и имеют бесконечное разнообразие форм и скульптур. В центре находится

ковчег (гробница) Сан-Джеминьяно. Стена фасада с небольшой галереей с колоннами также относится ко времени Ланфранко.

Крыльцо с узловатыми колоннами, опирающимися на львов, Риччи считает работой Ансельмо Кампионе 1209 года. Скульптура на фасаде работы Николауса и Гульельмо, как говорят, датируется началом двенадцатого века и, вероятно, принадлежала проекту Ланфранко до того, как Ансельмо соорудил этот дверной проем. На наш взгляд, это самые наивные библейские истории, рассказанные в грубой скульптуре — одна сторона представляет Сотворение Мира, другая — первых людей вплоть до Ноя. Однако на взгляд современников, это были великолепные работы, поскольку старинная высокопарная надпись на низкой латыни на фасаде гласит — "Inter scultores quanto sis dignus honore Claret scultura nunc Viligelme tua". "Достоин ты чести среди скульпторов. Так сияет, о Уильям, эта твоя скульптура". Маркиз Риччи, судя по своеобразному написанию Гульельмо, думает, что он мог быть немцем, но поскольку в феррарской надписи он написан на итальянский манер, я думаю, что Вилидгельме может быть всего лишь одним из тех странных переворотов согласных, которые так распространены у неграмотных итальянцев. Если у бедного флорентийца есть сын по имени Артуро, он наверняка назовет его Алтуро, а если Альфредо, то он всегда будет Арфледо. В любом случае мы можем разглядеть в этом художнике, как и во многих других его современниках, предшественника Никколо Пизано и увидеть в искусстве Никколо лишь звено в развитии, а не совершенно новое искусство. Николаю и Гульельмо приписываются также скульптуры на хорах, изображающие Страсти. Мы снова найдем их в Ферраре.

Таким образом, мы видим, что семья Ансельмо, потомственных скульпторов и архитекторов Модены, несомненно, была основателями великой школы кампионцев, которая просуществовала несколько столетий и чьим рукам можно приписать почти все великие церкви Северной Италии. Школы, *laborerium* и *fabbricerie* Модены представляют собой еще один прототип тройственной организации, которая становится столь отчетливой во Флорентийской опере и ложах Венеции, Сиены и Орвието. Тирабоски публикует нотариальный акт, датированный 7 января 1261 года, в котором говорится о *лаборатории* возле Дуомо, где были вырезаны камни для ткани; и что между церковью и этим зданием был крытый проход, который нельзя убирать или менять.

Джероламо Кальви в своей книге "*Маттео де Кампионе, архитектура и скульптура*" говорит, что почти вся архитектура и скульптура, выполненные в Милане и его окрестностях в тринадцатом и четырнадцатом веках, могут быть приписаны Кампионези. Он приводит в пример Зал делла Раджоне в Падуе с его огромным пролетом крыши, характерными аркадами и галереями, Лоджию дельи Асси, или Лоджию дель Консильо, когда-то бывшую дворцом подесты; церковь Святого Агостино в Бергамо, построенную Уго да Кампионе и его сыном Джованни, замок Висконти в Павии и многие другие. Кампионе, хотя и был важным местом во времена Римской Империи и упоминается в карловингских документах, сейчас представляет собой всего лишь деревню на склоне горы, недалеко от Валь д'Интельви, с 500 жителями. Кальви пишет об этом, что с самых ранних времен, до эпохи возрождения искусства, [146] жители Кампионе посвятили себя строительству и скульптуре и расселились по всему северу Италии, работая поначалу грубо, но набираясь стиля и опыта, пока не создали великие произведения, достойные вечной славы.

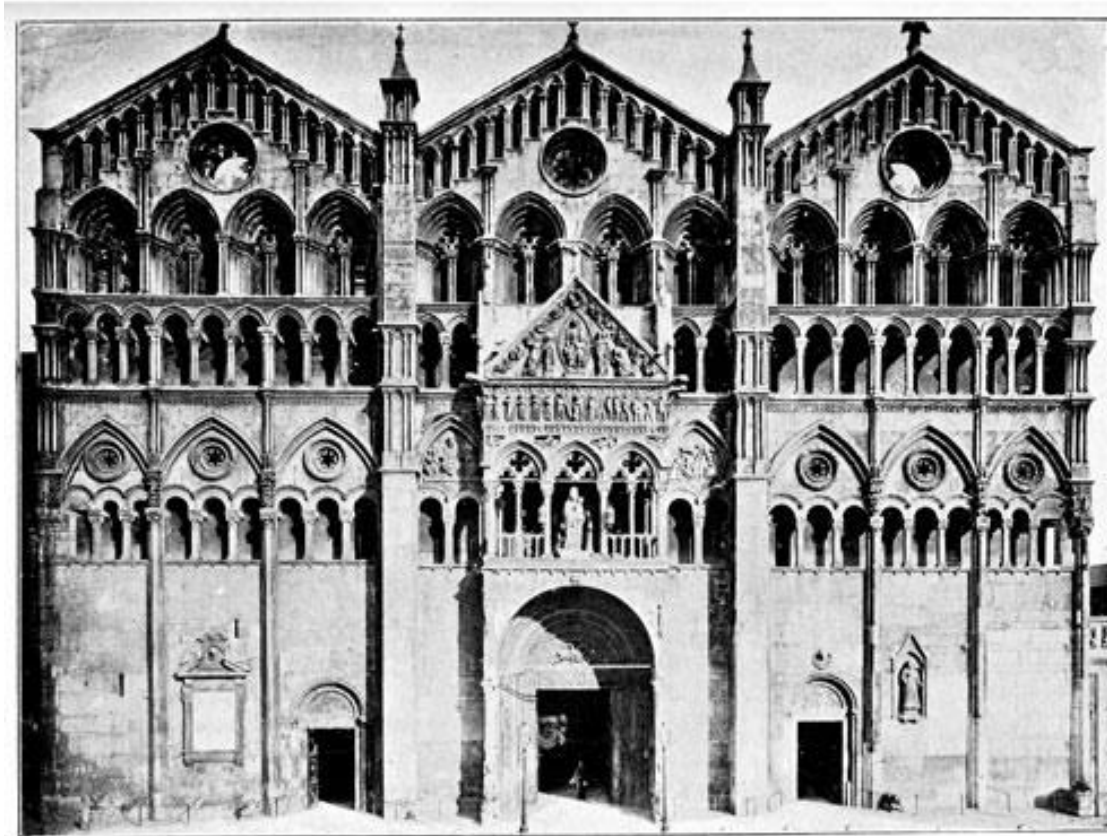
Представляется вероятным, что в этой школе у нас есть связь с Флоренцией. Якопо де Кампионе, который упоминался в 1244 году как дядя просителя Арриго, в других документах назван кампионцем, Мерзарио и другие авторы считают того знаменитого архитектора Якопо

иль Тедеско - или ломбардца, которого на протяжении веков с уверенностью считали отцом Арнольфо. Мы поговорим о его родословной в другой главе.

Строители Феррарского собора были явно связаны с *laborerium* в Модене, обе ложи происходили из школы Кампионе. Фасад имеет обычные три перпендикулярных отдела, образованных с помощью выточенных стволов, но каждый отдел разделен по горизонтали на три уровня, каждый из которых обогащен ломбардными галереями. Кроме того, здесь множество орнаментов, фигур, рельефов, *трафори* (ажурная работа) и листвы самого фантастического вида. Это и каркас церкви - это все, что осталось от работы Комасине, за исключением вестибюля, на котором есть все их знаки. Его поддерживают четыре колонны, опирающиеся на четырех красных мраморных львов; один из них охраняет ягненка, а у другого под лапой змея. Здесь мы все еще имеем дело с комической мистикой: лев Иуды, охраняющий Пасхального Агнца, и один из Дома Иуды, сокрушающий змея. Над крыльцом еще больше скульптур и арочный вестибюль; над ним что-то вроде готического фронтона, а над фронтоном окно-роза. Все это красноречиво говорит о его родстве с церквями Вероны, Пармы и Бергамо. Традиция гласит, что интерьер и фасад были построены ненамного позже 1103 года. Надпись над дверью гласит:

"Il mille cento trempta nato. Fo questo templo a Zorzi (Giorgio) consacrato. Fo Nicolao scultore, e Ghelmo fo lo auctore." Очевидно, это те самые Гульельмо и Николао, которые изваяли фасад Ланфранко в Модене. Гульельмо был ведущим исполнителем и создал дизайн (*auctore*); Николаус в основном выполнил его.

Но эти двое были не единственными комачинцами, работавшими в Ферраре; в копии древней надписи на некоторых старых рельефах перед церковью Святого Георгия записаны имена Мео и Антонио из Комо. "Da Meo di Checco, e da Antonio di Frix. da Como."^[147]



Фасад кафедрального собора Феррары, 12 век.

До середины XIII века Падуя стала усыпальницей чудотворного святого. святой Антоний прибыл из Лиссабона в 1220 году и основал в Падуе новый монашеский орден, названный *Minori Conventuali*, по правилам, аналогичным правилам францисканцев. Святой Антоний привлекал огромные толпы людей своими проповедями и чудесами, и после своей смерти в 1231 году он был канонизирован, а его приверженцы пожелали построить прекрасную церковь над его могилой. Первая попытка провалилась из-за отсутствия средств заплатить хорошему архитектору или компетентным строителям, и в 1265 году коммуна приступила к работе, чтобы исправить свою ошибку. Они выделяли на перестройку четыре тысячи лир в год, пока церковь не будет достроена. К 1307 году все было завершено, за исключением купола, который был пристроен столетием позже. Вазари приписывает проект Никколо Пизано; но его способный комментатор Миланези, который всю свою жизнь изучал архивы, утверждает, что не сохранилось ни документов, ни надписей, ни преданий, доказывающих связь Никколо с Падуей, в то время как стиль здания совершенно не похож на те, которые, как известно, принадлежат ему.

Некоторые документы из архивов Падуи, обнаруженные падре Гонсали, доказывают, что в 1263 году, 11 мая, в церкви в качестве строителей работали Эджидио, сын магистра Грации; Убертино, сын Ланфранко; Никкола, сын Джованни; и Перганди, сын Угоне из Мантуи; и что в 1264 году Дзабоно из Комо и Бенедетто из Вероны, которые жили в районе Ровина, зарегистрированы как строители. Нет никаких сведений об архитекторе, спроектировавшем церковь; но, судя по мавританским нововведениям в стиле, весьма вероятно, что она была либо спланирована монахами, либо спроектирована ими. Святой Антоний был португальцем. По пути сюда он должен был проезжать через Испанию, и, возможно, его привлекла мавританская архитектура. Возможно, он даже привез один-два чертежа какого-нибудь многокупольного здания и отдал их ломбардским архитекторам для работы. Вероятно, некоторые из его монахов были — как и многие францисканцы и доминиканцы — членами Гильдии вольных каменщиков и поэтому обучались архитектурной науке.

В любом случае, здания в Падуе не являются ни истинно ломбардскими, ни истинно готическими, и даже не восточными, а представляют собой смесь всех трех. Ломбардец частично добился своего в оформлении фасада, верхняя часть которого полна галерей и арок; любитель новоготических арок наложил свой отпечаток на нижнюю часть фасада; а монахи, помнящие родину своего святого, воздвигли семь куполов и минаретов; купола, однако, были недоступны для того времени и были установлены только в пятнадцатом веке, когда, как можно представить, были добавлены дверной проем эпохи Возрождения и различные пилястры и пристройки. В целом, для церкви, где, несомненно, работали мастера из Комо, святой Антоний Падуанский наиболее непохож на их стиль. Похоже, их так мало интересовал диковинный план, что они не освятили его ни каплей своей библейской скульптуры.

На то, что монахи в ту эпоху действительно занимались архитектурой, у нас есть убедительные доказательства в виде монахов-строителей прекрасных церквей; и на то, что, когда они следовали этому направлению, они, вероятно, обучались в великой масонской гильдии и стали ее членами, также указывает тесная связь между *Magistri-frati* и светскими *магистрами*. В делах гильдии монахи часто созывались на совет *Оперой* или *фабричерией*; и они часто работали в своих церквях совместно со светскими членами.^[148] В церкви Святого Франческо в Лоди есть интересная старинная картина, изображающая Святого Бернардино, направляющего группу монахов, занятых строительством монастыря. Под ним написано: "Квалификатор монастыря Бернардинус брат гортатус фуэрит".^[149]



Церковь с. Антонио, Падуя, 13-го века.

[См. стр. 199.](#)

Именно благодаря этому ордену в Падуе укрепилась связь с Германией. Альбертус Магнус был доминиканцем, родившимся в Баварии. Он приехал в Падую для изучения теологии и точных наук, которые, очевидно, включали в себя науку о строительстве. Мерзарио говорит, что до 1223 года он публично преподавал в Падуе и написал работу о перспективе.[\[150\]](#)

Однако дон Винченцо Росси, приор Сеттиньяно, пишет мне, я полагаю, опираясь на авторитет Монталамбера, что Альбертус Магнус учился в университете в Падуе, а некоторые думают также, что и в Павии, но только в качестве студента. Он держал *каттедру* в Кельне, где его учеником был святой Фома Аквинский.[\[151\]](#)

Имя Альбертуса Магнуса во многом связано с масонством Германии; и вскоре после его пребывания в Падуе мы обнаруживаем, что в Германии работают комасинские мастера. Какой-нибудь немецкий *ученый* мог бы разгадать эту подсказку и посмотреть, не он ли основал ложу в Кельне или помогал в ее создании, поскольку все авторы сходятся во мнении,

что архитектурные *маэстранцы* (как итальянцы называли смешанные клерикальные и непрофессиональные масонские гильдии) перешли из Италии через Альпы и сильно процветали в северных городах, таких как Страсбург, Цюрих, Кельн и т.д. и т.п.

В двенадцатом веке прекрасная церковь и монастырь Кьяравалле, недалеко от Милана, были возведены мастерами Кампионезе по заказу благородной семьи Арчинто из Милана. Это прекрасный образец итальянской готики с характерным для этого стиля куполом.

Миланские Висконти были крупными покровителями кампионской школы. Прекрасный замок в Павии, построенный во времена Галеаццо II, своим стилем демонстрирует руку Комачини. Она была поручена Никколе Селле из Ареццо и Бернардо из Венеции, но, как показывает Мерзарио, эти люди приехали в Павию только через тридцать лет после того, как она была закончена.

Первый камень был заложен 27 марта 1360 года. Тщетно искали имя архитектора в архивах: однако доказано, что Бонино да Кампионе был в Павии в 1362 году, работая в районе Сан-Агостино, поэтому вполне вероятно, что некоторые из его собратьев по кампионской школе также работали у Галеаццо. К несчастью, они настолько индивидуальны в компании, что редко получают известное имя.

Мерзарио, цитируя других авторов, приписывает Кампионези этот надгробный памятник Беатриче делла Скала, ныне находящийся в церкви Святой Марии в Милане; мавзолей Стефано Висконти в Сан-Эусторджио и мавзолей Аццо, сына Галеаццо I.; но, помимо традиции, что Бонино да Кампионе изваял последнего, положительных доказательств нет.^[152]

Высказывались большие предположения относительно настоящего автора Арки Агостино в Павии. Vasari says—"La quale è di mano secondo che a me pare di Agnolo e Agostino, scultori senesi." Его выражение "Как мне кажется", на самом деле, не является решающим доказательством. Чиконьяра не более точен. Он "удивляется, что это самое грандиозное и великолепное произведение не стало более известным, чем есть на самом деле, и думает, что оно отражает стиль сиенских братьев, но полагает, что, скорее всего, оно написано кем-то из их учеников, если это не венецианцы Пьетро Паоло и Якобелло ". Это расплывчато с удвоенной силой. Мерзарио, однако, доказывает, что нет никаких документов, подтверждающих, что сиенские скульпторы-братья когда-либо приезжали в Павию, и утверждает, что стиль Арки вовсе не венецианский.

Ученый Дифенденте Сакки^[153] привносит в этот вопрос больше логики и меньше воображения. Надпись на памятнике доказывает, что он был начат в 1362 году, установлен в 1365 году и что дополнительное украшение было закончено в 1370 году. Бухгалтерские книги администрации показывают, что суммы, уплаченные за его строительство, составили в общей сложности семьдесят две тысячи *итальянских лир*.

Поскольку не назван ни один художник в отдельности, получивший эту сумму, я бы сам предположил, что, как обычно, над этим работали несколько Мастеров гильдии, но этот был *капо маэстро* и нарисовал дизайн. Сравнивая его с памятником Джан делла Скала в Вероне, который является сертифицированной работой Бонино да Кампионе, Сакки утверждает, что он был дизайнером и скульптором этой Арки. Стиль обоих - полуготический, арки повторяют один и тот же изгиб и опираются на колонны; фриз и орнаменты настолько похожи, что в некоторых частях идентичны по дизайну; корона пирамид и *куполины*, которыми завершается памятник на вершине, форма башенок и их цветение более чем похожи.

Арка Святого Агостино, однако, более изысканна. В нишах девяносто пять статуй, не считая статуэток. В композиции можно насчитать почти триста различных скульптурных произведений. (Не доказывает ли эта избыточность, что это работа школы, а не одной руки?) Сакки справедливо замечает, что если Кан Скалигер доверил Бонино заказ на свой памятник, то это должно было быть потому, что он видел доказательства его мастерства; а где это могло быть более вероятным, чем в Миланской арке?

Убедительное доказательство того, что Арка Сан-Агостино является совместной работой гильдии Комачино, предлагает Мерзарио.^[154] Над колоннадой Арки расположены двенадцать статуй, но перед ними стоят *Кватро Санти Коронати*, четыре художника-мученика. Один из них изображен наклонившимся, чтобы осмотреть основание колонны; другой пытается уменьшить колонну с помощью квадрата Т, а третий измеряет перевернутую капитель и держит свиток, на котором готическими буквами написано: *Quatuor Coronatorum*; четвертый работает молотком и зубилом.

Теперь эти четыре святых, будучи особыми покровителями Гильдии Комасинцев, не имели бы большого значения для других художников.

Строительство гробницы кан Синьорио де Скалигера в Вероне было начато еще при его жизни и по его собственному заказу и обошлось в 10 000 золотых флоринов. Он умер в 1375 году, так что это должно быть датировано немного раньше. *Бонино де Кампильоне Медиоланский* написал свое имя мраморной надписью на фризе. Это прекрасный образец готического орнамента, являющийся кульминацией кампионской школы.

В Кремоне были также более ранние работы Бонино; одна из них - гробница Фольчино де Скиччи, юрисконсульта, в часовне Святой Екатерины в Дуомо, прекрасно обработанная фризами и т. Д., С барельефами. Оно подписано готическими буквами—

"Hoc sepulcrum est nobilis et

Egregii militis et juris periti

D Folchini de Schiciis qui

obiit anno D,MCCCLVII

Die Julii et heredum ejus

Justitia, Temperantia Fortitudo Prudentia

Маги. Бонино де Кампильоне - мой сын".^[155]



Могила Кан Синьорио дельи Скалигери в Вероне. Работы магистра Бонино да Кампионе, 1374 год.

[См. стр. 204.](#)

Другая - урна с мощами святого Омобона, покровителя Кремоны. К сожалению, урна, которая, как говорят, была очень богатой и прекрасно сработанной, была разрушена и рассеяна. Сохранилась только одна плита с надписью "*Магистр Бонин де Кампилионе, я увековечен*" с датой 25 июня 1357 года. Таким образом, у Кана Скалигера были бы и другие известные монументальные работы, которые могли бы порекомендовать ему выбрать Бонино.

ГЛАВА III

ТОСКАНСКАЯ ССЫЛКА

I.—Пиза

Само упоминание Пизы наводит нас на мысль о Никколо Пизано, чье имя стоит во всех историях искусства как исток того тосканского развития искусства, которое привело к эпохе Возрождения. Но где Никколо Пизано получил образование и квалификацию для этой высокой должности? Великий архитектор и скульптор не может внезапно прославиться и получить важные заказы, не имея каких-то неоспоримых полномочий.

В те средневековые времена, когда искусства защищали себя, объединяясь в официальные гильдии, никто не мог называть себя Мастером, если он не был обучен и квалифицирован в одной из этих гильдий и не достиг более высоких ступеней. Чтобы проследить место Никколо в великой цепи масонской гильдии, мы должны вернуться немного назад и собрать воедино нити информации, которую нам удалось собрать, о расширении самой гильдии, а также о ценных коллекциях архивных документов, сделанных Sig. Миланези из книг и архивов Кафедрального собора Сиены и Сиг. Чезаре Гуасти из книг и архивов кафедрального собора Флоренции окажут нам материальную помощь. Изучая их и сопоставляя факты и утверждения, становится понятной вся организация, и наши прежние представления о тройственном аспекте лож в Модене, Парме и других северных городах подтверждаются.

Здесь, в Тоскане, мы снова находим три отделения. Первое: здесь находится школа, где послушниц обучали трем родственным искусствам — живописи, скульптуре и архитектуре. Когда ученики набирались не из гильдии, они должны были пройти очень суровое послушничество, прежде чем быть принятыми в члены; но сыновья и племянники *магистров*, как мы узнаем, имели право быть членами по наследству без послушничества.^[156] Наследственный аспект списков Мастеров, безусловно, очень ярко демонстрирует это право на наследие. Квалифицированные мастера имели право брать учеников в свои собственные студии. Большое количество учеников, обучавшихся у Никколо Пизано, свидетельствует о его выдающемся положении в гильдии.

Второе: там был *laborerium*, или большая мастерская, где производилась вся обработка камня, резьба по колоннам, резьба по дереву - фактически, штаб—квартира братьев, которые прошли школу, но еще не были мастерами.^[157] Графический набросок из масонского *laborerium* дан Нанни ди Банко на рельефе под храмом *Quattro Coronati* на Или Сан-Микеле во Флоренции, где работают все четыре брата. Глядя на это, вспоминается старая история о мраморном блоке, из которого был сделан "Давид" Микеланджело, который много лет пролежал в запасниках Кафедрального собора Флоренции, когда-то он принадлежал Агостино ди Дуччи, которому в 1464 году было поручено изготовить статую для фасада Кафедрального собора, которая была настолько сильно загромождена, что мрамору у него отобрали, и он был исключен из *лаборатории*.^[158]

Третье: существовала *Опера* or Office of Administration, , который служил связующим звеном между гильдией и ее покровителями. Масоны, очевидно, приспособили свою терминологию к диалекту той части, в которой они находились. В Тоскане этот офис обозначался словом *Opera* (или *Works*). Еще в 1100 году в Пистойе была поставлена опера Святого Якопо, а в Пизе, Сиене и Флоренции - Опера дель Дуомо. В городах Ломбардского округа, таких как Модена, Парма, Падуя, Милан и др., называется *Fabbriceria*. Членов этого Правящего совета обычно четверо, и они называются *Операи* в Тоскане и *Фабричьеры* в Ломбардии. Они периодически избирались, двое из них были влиятельными гражданами, выступавшими от

имени покровителей, а двое - от самих Мастеров. Там, где ложа была очень маленькой, была только одна *опера*, как в Пистойе, когда в 1250 году Турризиан был надзирателем (*суперстанцией*) в течение года. Позже, когда ложа Пистойи стала больше, их стало две. В Милане их было больше четырех. Над ними стоял *Высший*, что-то вроде президента. Если был правящий принц, его обычно избирали президентом. В *Опере* были розданы все заказы и подписаны контракты между городом и Мастерами, каждый контракт был должным образом оформлен нотариусом *Оперы*. Здесь отдавались заказы на закупку материалов и рассматривались сметы для оплаты либо работ, либо товаров. *Опера* должна была предоставить средства на все расходы. Обычно это делалось в первую очередь путем присвоения работе поступлений от одного или нескольких налогов. Со временем люди оставляли наследство, и *Опера* умела становиться очень богатой.

Между *Оперой* и *лабораториумом* находился ответственный сотрудник, которого называли *Provveditore*. Судя по записям в его личной записной книжке, его обязанности, должно быть, были безграничны, а занятия многочисленны.

Также были казначей, секретарь и два *пробивир*, которых иногда называли *Буон уомини*, которые выступали в качестве арбитров для целей обжалования и проверки счетов.

Идентичная форма лож в разных городах является веским аргументом в пользу того, что всеми ними управлял один и тот же руководящий орган. Не менее веским аргументом является повсеместное распространение членов. Мы находим одного и того же человека, работающего в одной ложе за другой, по мере необходимости. К сожалению, не сохранилось документов о ранних ломбардских временах, но архивы *Оперы*, которые в большинстве городов бережно хранились с тринадцатого века, при тщательном изучении оказались бы ценными хранилищами, из которых можно почерпнуть историю масонской гильдии.

Теперь мы вернемся в Пизу.

Сиг. Мерзарио утверждает, что до строительства Кафедрального собора в Пизе не существовало ни одной художественной школы. Он мог бы почти сказать "до времен Никколо", поскольку полумифический Бушетто был так далек от того, чтобы быть пизанцем, что мир уже восемь веков спорит, откуда он взялся! Чтобы добраться до Никколо, необходимо начать с Бушетто. Кто такой Бушетто? Откуда он взялся? Вазари, в своем незнании монументальной латыни, говорит: "Из Дулихия", и таким образом была распространена идея, что он был греком. Но надпись (приведенная на следующей странице) на Пизанском соборе не говорит ничего подобного. Это цветистое красноречие Кавалер Дель Борго истолковывает как сравнение его гениальности с Улиссом, герцогом Дулихиумским, а мастерства - с Дедалом.

Судя по его имени, Чиконьяра был итальянцем. Скорее всего, Бушетто - это прозвище "маленький буш", данное ему либо из-за копны волос, либо производное от *Buscare* - лупить. Вполне возможно, хотя доказательства не очень убедительны, что он, возможно, был греческого происхождения, происходил от кого-то из византийских членов гильдии, о которых мы говорили ранее.

БУСКЕТ.[159] ДЖЕЙС ... ИК ИЗОБРЕТАТЕЛЬУ

ДУЛИЧИО ... PREVALUISSE DUCI[160]

MENIB' JLIACIS CAUTUS DEDIT ILLE RUINĀ
HUJUS AB ARTE VIRI MENIA MIRA VIDES.
CALLIDITATE SUA NOCUIT DUX INGENIOS
UTILIS ISTE FUIT CALLIDITATE SUA.
NIGRA DOM' LABERINTUS ERAT TUA DEDALE LAUSE
AT SUA BUSKETŪ SPLENDIDA TEMPLA PROBANT.
N̄ HABET EXPLU NIVEO[161] DE MARMORE TEMPLŪ
QUOD FIT BUSKETI PRORSUS AB INGENIO.
RES SIBI COMISSAS TEMPLI CŪ LEDERET HOSTIS
PROVIDUS ARTE SUI FORTIOR HOSTE FUIT.
MOLIS ET IMMENSE PELAGI QUAS TRAXIT AB IMO
FAMA COLUMNARUM TOLLIT AD ASTRA VIRUM
EXPLENDIS A FINE DECEM DE MENSE DIEBUS
SEPTEMBRIS GAUDENS DESERIT EXILIUM.

Приверженцы греческой теории во многом полагаются на рукопись, которая, как говорят, находится сейчас в архивах Ватикана, — но которую, по утверждению Миланези, найти невозможно, — в которой говорится, что пизанцы "*Buschetum ex Grecia поддерживают Constantinopolitani Imperatoris obtinuerunt*". Моррона также подозревает, что это апокриф; но даже если он подлинный, пизанцы, возможно, попросили пригласить только одного из итальянских архитекторов, которые в большом количестве работали на Востоке при императорах и строили ломбардские церкви на восточной земле. Только в 1170 году Дезидерий, аббат Монте-Кассино, упросил Комнина прислать ему обратно нескольких архитекторов, и среди них был итальянский скульптор Олинто.

Вполне может быть правдой, как говорит Сиг. Мерзарио, что до строительства Дуомо в Пизе не существовало школы. Но вскоре после этого мы, конечно, обнаруживаем обычную организацию *laborerium* и *Opera*.

Старые авторы сообщают нам, что "самые известные мастера из-за рубежа соперничали в оказании помощи в строительстве такого важного сооружения под руководством Бушетто".[162] Другая старая рукопись[163] сообщает, что "Опера Дуомо была учреждена в 1080 году, через несколько лет после того, как Бушетто был нанят, и что первыми *операи* Совета были Хильдебранд, сын судьи Уберто, сын Лео, Синьоретто Альята и Бушетто". из Дулихиума, который был архитектором. Главой их был Хильдебранд, а остальные были министрами и офицерами Оперы, как можно найти в архивах упомянутой Оперы".[164] Здесь мы представляем полную организацию Дома искусств Комасине. Высокопоставленные лица города в качестве президента, казначея и министров, главный архитектор также является членом Совета Оперы. Другой старый писатель называет Бушетто *капо делла скуола Пизана*.

Никколо, Джованни и Андреа да Пиза - прекрасные доказательства того, что школа в Пизе процветала и воспитывала отважных художников. Даже в шестнадцатом веке, когда Сансовино лепил облицовку Святого Дома в Лорето, нам рассказывают, что тридцать лучших

резчиков по камню были присланы из Пизы для работы под руководством капо-маэстро Андреа Контуччи из Монте-Сансовино.[165]

Среди *магистров* из других частей города во времена Бушетто одним из главных, несомненно, был Райнальдо, который, судя по надписи возле главной двери фасада, был не только работающим скульптором в гильдии, но и полноправным мастером-

HOC OPUS EXIMIUM TAM MERUM TAM PRETIOSUM:

RAINALDUS PRUDENS OPERATOR, ET IPSE MAGISTER:

COSTITUIT MIRE, SOLLERTER, ET INGENIOSE.

К большому сожалению, на этой надписи нет даты, так что мы не можем сказать, был ли Райнальдо главным архитектором после Бушетто, или он был только скульптором и выполнил фасад; Бушетто был архитектором и проектировал все в целом. Здесь у нас есть несколько причин предположить, что оба этих художника итальянцы, (1) Их имена. (2) Комическая форма их учреждений, с *Оперой* во главе. (3) Последовавшее за ними собрание итальянских *магистров*; но, как обычно, абсолютных доказательств не хватает.

Давайте посмотрим, сможет ли их работа пролить больше света на этот вопрос. Является ли Пизанская церковь византийской? Решительно нет. Здесь нет куполов, кроме центрального, который можно увидеть в большинстве ломбардских церквей; нет восточных арок, опирающихся на выпуклые капители; но круглые арки, опирающиеся на идентичные романо-ломбардские композитные капители, которые можно увидеть в каждой итальянской церкви того времени. Фасад также представляет собой множество ломбардских галерей во всех направлениях. Вместо того, чтобы следовать линии крыши, они занимают весь фасад, одна под другой. Если Бушетто привез из Византии идею о большом богатстве орнамента, он, безусловно, воплотил ее в итальянских формах, просто увеличив свои маленькие галереи с колоннами, пока по всему зданию не образовалась сеть. Это было свойственно не только ему; это стало отличительной чертой творчества Комачини на следующие два-три столетия, как мы можем видеть в Лукке, Анконе, Ареццо и других местах. Этот стиль называется романским и находится между более тяжелым ломбардским стилем ранних Комачино и более законченной итальянской готикой более поздних, как показано во Флоренции и Милане. Однако все они являются лишь разными разработками одной и той же гильдии.



Интерьер Пизанского собора, 11 век.

См. стр. 212.

Богатство орнамента соответствовало нраву пизанцев того времени. Они гордились многими победами и привезли с Майорки, Палермо и других мест различные трофеи, такие как порфиновые колоннеты, редкий мрамор и т.д. и т.п. [166] Они желали, чтобы церковь была особенно величественной и великолепной и чтобы она была выполнена в доселе неизвестном стиле. Множество старинных капителей и колонн среди трофеев, предоставленных в его распоряжение, предполагали, конечно, наличие арок, поэтому, чтобы быть очень оригинальным, Бушетто или Райнальдо, кто бы из них ни проектировал этот дом, сделали его фасад с четырьмя аркадами вместо одной или двух, как привыкли делать его собратья на севере. Колоннет в этих четырех галереях пятьдесят восемь, некоторые из *россо антико*, другие из лунного мрамора с черными и золотыми прожилками. Две большие колонны у центральной двери также античной греческой работы; они украшены красивой резьбой из переплетенных листьев; остальные четыре колонны рифленые и увиты листвой. Капители также в основном выполнены в античной классической технике; есть коринфские и композитные. Остальные капители выполнены в стиле Комасин и имеют обычную смесь животных и иероглифических фигур. Здесь также изображены львы Иуды рядом с колоннами, но пока они появляются над колонной, а не под ней, как это было принято столетие спустя.

Грубые фигуры святых на концах крыши, как в проходах, так и в нефе, знаменуют начало того возрождения человеческой фигуры в скульптуре, которое было предшественником творчества Никколо Пизано. Башня и баптистерий являются естественным продолжением Дуомо, поскольку стиль идентичен; те же круглые арки в фундаменте и те же круги ломбардских галерей, охватывающих суперструктуры.

Баптистерий был построен магистром Диотисалви где-то около 1152 года. У нас нет доказательств его происхождения, но его работа и титул доказывают, что он окончил ту же

гильдию, что и Бушетто и Райнальдо,^[167] и мы находим его сына и внуков в Сиене и других ложах.

В баптистерии от старой мистической восьмиугольной формы отказались, и ее место занял круг. Диотисалви создал идеальный колокол как по тону, так и по форме. Это максимально акустическое сооружение из всех возможных, в чем любой может убедиться, пропев поочередно ноты аккорда. Весь аккорд отдается эхом в течение нескольких мгновений с изысканным эффектом. Строительство баптистерия было начато в августе 1152 года, первый камень был заложен в присутствии консула Кокко ди Такко Грифи; и двое из *Operai* (членов административного совета или *Оперы*) по имени Чинетто Чинетти и Арриго Канчеллиери были назначены *сопрастанти* (надзирателями). И здесь мы снова видим отчетливую связь между *Дуомской оперой* и *лабораториумом*.

Некоторые из классических военных трофеев были переданы Диотисалви для строительства этого здания. Несколько капителей на двадцати колоннах, поддерживающих фундаментный круг круглых арок, выполнены в коринфском стиле; а две колонны у главного портала являются прекрасными образцами древней работы, подобными тем, что украшают фасад Кафедрального собора. Между классическими останками, включенными в здание, и статуями и изваяниями, относящимися к более позднему веку, трудно отличить, которые были абсолютной работой самого Диотисальви. Скульптуры на дверных косяках — скорее средневековые сцены, связанные с Христом и Давидом, — и иероглифы месяцев, вероятно, были его собственной работой. Крещение Христа на архитраве, которое имеет средневековое выражение крещения погружением, может принадлежать ему; и если это так, то, кажется, это объясняет, как греческий элемент попал в работу Никколо ди Пизы, поскольку здесь изображено его столетнее прошлое, демонстрирующее в его работах признаки той же склонности к классицизму посреди грубого и раннего стиля. Что он мог поделаться, когда жил среди классических останков скульптуры?

У трех других дверей также есть старинные спиральные колонны из греческого мрамора. Прекрасным произведением искусства в стиле комачине является фриз из переплетающихся листьев над западным входом. Второй порядок представляет собой колоннаду из пятидесяти восьми арок со скульптурными капителями. Третий состоит из восемнадцати пилястр и двадцати окон. Здесь виден лев между колонной и аркой, различные животные и человеческие головы в начале арок, в то время как над каждым орденом находится сложный карниз из пирамид, шпилей и арабесок, которые предполагают южное или восточное влияние. Внутреннее убранство менее богато, но отличается прекрасной прочной архитектурой. Двенадцать коринфских колонн и четыре большие пилястры поддерживают арки, образуя перистиль вокруг здания; над ним проходит аналогичная галерея с небольшими колоннами. Колонны не все сделаны из античного мрамора. Три из них сделаны из гранита, привезенного с острова Эльба 4 мая 1155 года, а два - с Сардинии, работы Чинетти, одного из упомянутых нами надсмотрщиков.^[168] Первая колонна была установлена 1 октября 1156 года. Капители богато украшены; некоторые античные, коринфские, другие в стиле Комиксов с изображениями животных и *интриг*. На одной из колонн выгравировано — "Део-ти-сальви, магистр худжус операс". Моррона считает, что в баптистерии чувствуется мавританское влияние. Это возможно, поскольку все три здания демонстрируют первое крупное изменение стиля Комачинес после их работ на юге, в Палермо, и в Неаполитанском королевстве.

Старые авторы называют этот стиль арабо-Тедеско; и это подводит нас к значению слова *Тедеско* в итальянской архитектуре той эпохи.

Ошибочное мнение о том, что итальянская готика пришла из Германии, должно быть, попало в историю искусств из-за неправильного понимания порицающего термина Вазари "*quei Tedeschi*". Он использует его, когда говорит о любой архитектуре, которая не является чисто классической, даже обвиняя такие здания, как флорентийский купол Арнольфо, церкви Ассизи, Орвието, Лукки, Пизы и т.д.

Но авторы, которые интерпретируют этот термин как обозначающий немецкую нацию, рассуждают ошибочно. Во-первых, существовал ли какой-либо острый готический стиль в Германии до тринадцатого или четырнадцатого веков? Мы просто пробежимся по основным готическим соборам. Брюгге был основан в 1358 году; Кельн - современный город восемнадцатого и девятнадцатого веков; Любек был построен в 1341 году; Атенбург - в 1265-1379 годах; Фрайбургский дом Кирхе - в 1484 году. Во Фрайбурге в Брайсгау старые части выполнены в том же стиле, что и Комачине, в то время как готические части датируются 1513 годом; Страсбург, готические части между 1318-1439 годами; Магдебург, 1363 год.

До того, как они были построены, у нас в Кельне есть кирха С. Гереона с круглыми арками, датируемая 1227 годом, и церковь С. Панталеона, 980 годом, но ни в том, ни в другом нет и намек на готику. Боннский собор, построенный в 1151-1270 годах, также имеет круглую арку. Кобленц принадлежит к династии Карловингов. Майенц, с круглыми сводами десятого и одиннадцатого веков (готические приделы датируются 1260-1500 годами). Триверы с круглыми арками, раннероманский стиль одиннадцатого века; хоры, более поздний романский стиль двенадцатого века; некоторые заостренные части относятся к тринадцатому веку. Хильдесхайм, базилика в романском стиле, построена в одиннадцатом веке. Дом Инсель в Бреслау, 1170 год, трехсторонний, в плане Комачине, и очень причудливый. Вормс, 996-1016, ломбардский стиль, с круглыми арками; части с остроконечной архитектурой гораздо более современны. Этот список доказывает, что самые ранние церкви были построены итальянскими мастерами или, по крайней мере, в итальянском стиле.

Действительно, Хоуп относит большинство из них к ломбардцам. Сами немцы распространили ломбардский стиль на остроконечный, который также пришел из Италии, его первые признаки были замечены в Ассизи, затем в Пизе, а затем во Флоренции.

Милан был более поздним отражением совершенной немецкой готики, хотя, в основном, выполненной, как мы увидим позже, руками итальянских мастеров.

Как я уже отмечал ранее, климатические влияния в значительной степени определяют стиль национальной архитектуры. К солнечному югу относятся плоская крыша, тенистая колоннада, горизонтальная линия и фриз, дворик с фонтаном, окна поменьше и массивная башня. На севере - остроконечная крыша, чтобы снег и дождь не разрушали ее; прочная опора, противостоящая большому внешнему давлению высокой и устремленной наклонной крыши; перпендикулярная тенденция в дизайне; большие окна для менее солнечной атмосферы; и остроконечный шпиль, подчеркивающий общие линии.

В этих направлениях фитнеса немцы и французы усовершенствовали свой стиль и импортировали его в Англию. Разница между этой северной готикой и итальянской, которая всегда более или менее романская, велика. Итак, если в двенадцатом и тринадцатом веках[169] немцы не начали строить свои великолепные остроконечные храмы, то что имел в виду Вазари, говоря о *quei Tedeschi*? Я покажу по его собственному описанию. В своей главе под названием "*Архитектура*", являющейся введением к его *жизнеописаниям*, после обсуждения трех классических орденов, он говорит (я переведу буквально): "Есть другой вид работ, который они называют *Тедеско* (немецкий), в котором орнамент и пропорции сильно

отличаются от древних или современных. (Современным во времена Вазари был бы ренессансный стиль Микеланджело.) Хорошие архитекторы наших дней этим не пользуются, но они избегают его как чудовищного и варварского. Все признаки порядка забыты, это скорее следовало бы назвать замешательством и беспорядком. В зданиях, которых так много, что они заразили весь мир, вы видите порталы, украшенные тонкими колоннами, переплетенными, как виноградная лоза, и такими легкими, что нельзя было предположить, что они выдержат вес. А затем на их фасадах и в других местах они создали проклятую массу маленьких дарохранительниц (арочек), поставленных одна на другую, со множеством пирамид и остриев, и такой листвой (здесь Вазари, очевидно, положил глаз на Пизанский баптистерий), что кажется невозможным, как они держались вместе; они кажутся сделанными из бумаги, а не из камня или мрамора. В этих работах много выступов, ломаных линий, скобок и *выступов*, совершенно непропорциональных зданию; и часто, нагромождая одно на другое, они поднимаются так высоко, что верхняя часть двери касается крыши. (Здесь Вазари, несомненно, имеет в виду портики Сан-Дзено в Вероне и кафедральный собор Бергамо.) Этот стиль был изобретен готами (возможно, он имеет в виду лонгобардов?), которые, разрушив здания и убив архитекторов, заставили тех, кто остался, строить таким образом. Они изогнули свои крыши острыми *кварты* (сводчатыми крышами) и наполнили всю Италию этим проклятым стилем строительства.... Боже, сохрани любую страну от прихода к таким идеям и порядкам архитектуры, которые, будучи совершенно деформированными и непохожими на красоту наших зданий, не заслуживают того, чтобы мы больше говорили о них".

Опять же, в *Proemio delle Vite*, восхваляя прочные постройки готов в Равенне, особенно гробницу Теодориха с ее огромной монолитной крышей, он продолжает говорить о Темных веках — "После которых, - говорит он, - появились новые архитекторы, которые от своего варварского народа унаследовали тот тип зданий, который мы сегодня называем *тедески*, которые кажутся нам смешными, хотя им они, возможно, казались достойными похвалы".

Вот тирады старого летописца искусства, который клялся тремя классическими орденами и боготворил Микеланджело и стиль Ренессанса! Безусловно, плоские пилястры, треугольные фронтоны и прямые, ничем не украшенные линии этого искусства были так же далеки, как столбы, от витиеватой, но многозначительной скульптурной архитектуры Комасин в романские времена или от ее богатого развития в нормандском и готическом стиле.

Однако из этого ясно следует, что когда Вазари называет мастера *Тедеско*, он имеет в виду просто ломбардца. Причину легко увидеть. Ломбардия и Северная Италия, вплоть до Лукки, примерно с 1170 года находились под властью германских императоров, следовательно, комачинцы были уже не лангобардами и не французами, как во времена Карловингов, а немцами.

Это любопытно подчеркивается эпизодом со строительством собора в Пизе. Когда пизанцы захотели пожертвовать строительный фонд церкви, они пожелали купить немного земли на Серкио, недалеко от Лукки, чтобы помочь формировать доход. Им пришлось, однако, отправить Гуаландо Орланди и Альдебрандо де Висконти послами в Германию, чтобы получить разрешение от императора Генриха IV на передачу Пизе земель, прилегающих к Лукке.^[170]

Пизанская башня слишком хорошо известна, чтобы нуждаться здесь в каком-либо описании. Совместными мастерами были Бонанно из Пизы и очень запутанный *Тедеско*. У одних авторов его зовут Джованни д'Иннспрук, у других - Гульельмо из Германии. Отвечая на вопрос о том, как Инспрук подходит к этому вопросу, мы находим следующий

озадачивающий отрывок из Морроны. Прочитывая надпись на башне "A.D. MCLXXIV campanile hoc fuit fundatum mense Agusti", он продолжает: "Из древних документов, принадлежащих *Опере*, мы находим, что строительство было начато во время бдения в Сан—Лоренцо, и два вышеупомянутых архитектора (Бонанно и Гульельмо) указаны точно, за исключением того, что вместо *Гульельмо Тедеско* написано *Джованни Оннипотенте из Германии*- неправильное толкование от слова *ŒNiprons* или *ŒNipontanus*, что означает уроженец Иннспрука".^[171] Курсив мой собственный, подчеркиваю, что означало. Стили Морроны - точное указание! Этот отрывок поразительно неразумен, но поскольку ни Джованни, ни Гульельмо не являются немецкой формой имени, я не думаю, что эта теория должна нас беспокоить. Был ли строитель немцем или итальянцем, звали ли его Джон или Уильям, он лишь выполнил общий проект двух зданий и сделал завесу из ломбардских арок по всей своей падающей башне.

Некоторое время спустя мы обнаружим, что и Бонанно, и Гульельмо работают в Орвието. Башня была закончена гораздо позже, когда Андреа ди Пиза был великим магистром Пизанской ложи; верхний круг арок принадлежит к его части работы.

Таким образом, в Пизе у нас есть художественная сфера, которая вполне могла бы породить Никколо ди Пизу, даже без влияния юга. Мы, насколько позволяют немногочисленные надписи и документы, посмотрим, кто были членами этой масонской ложи, в которой были художники еще до возникновения сиенской школы и здание которой было самым ранним образцом романского стиля.

Бонанно, помогавший в строительстве башни, был больше известен в гильдии своей работой по металлу, чем архитектурой и мраморной скульптурой. Слава бронзовых дверей Кафедрального собора, которые он отлил, теперь носит исключительно традиционный характер, поскольку они были уничтожены пожаром 25 октября 1596 года. Сохранилась старинная надпись, доказывающая, что в 1180 году Бонанно отлил двери, на изготовление которых у него ушел год, и что некий "Бенедикт" в то время был *операриусом*.^[172]

Преемником Бонанно в качестве мастера по бронзе был некий Бартоломмео ди Пиза, который, как и Бонанно, был скульптором, архитектором и работником по металлу. Ему очень покровительствовал император Фредерик, для которого он построил дворец в Фодже и соорудил гробницу. По-видимому, он был известным звонарем; есть надписи, цитируемые Морроной,^[173] которые были найдены на колоколах пизанской падающей башни, колоколах церкви Святого Франциска в Ассизи, Святого Франческо в Сиене, Святого Паоло а Рипа д'Арно и Святого Козимо в Пизе, Святого Микеле в Лукке и др. Иногда его имя стоит особняком; иногда с ним ассоциируется один из его сыновей, Лоттеринго или Андреотти. Позже мы находим имена сыновей только в независимых работах, а затем и с характерным титулом *Магистр*.

Через эту группу пизанских мастеров была установлена особая связь с югом, связь, которая, возможно, объясняет то, что Пьетро, отца Никколо, звали Пьетро да Апулия, поскольку в этой части определенно существовало ответвление пизанской ложи. Бонанно из Пизы отлил знаменитые бронзовые двери Монреале; Бартоломмео был в Фодже; а его сын, магистр Лоторингус, провел большую часть своей жизни в Чефалу, где его имя указано на колоколе, датированном 1263 годом нашей эры. Император Фредерик, покровитель его отца, национализировал его в Чефалу, и после десяти лет проживания там, в 1242 году, он разрешил ему взять жену из Кастро-Ветере в Калабрии.

Другими мастерами по металлу и литейщиками колоколов в Пизе были Нанни, Пардо Нарди и другие, чьи имена, по-видимому, занесены в XII век. Я не знаю, был ли Анджело Росси, чье имя с датой 1173 года указано на скульптурном колоколе, некогда находившемся в церкви Сан-Джованни в Пизе (ныне на Вилле ди Пуньяно), соучеником или ученым Бонанно. Его работы менее художественны и виртуозны.

А теперь о скульпторах логи. Известным мастером XII века был Бидуинус, который изваял фасад древней церкви Сан-Кассиано близ Пизы, здание которой, несомненно, было работой Пизанской логи. Это округло-сводчатая церковь из обычных больших гладких каменных блоков квадратной формы, снаружи украшенная пилястрами с капителями различной формы и скульптуры. Фасад Бидуинуса имеет пять круглых арок с простым двухсветным окном наверху. На капителях и наличниках вырезаны мистические звери и гиппогрифы, принадлежащие религии того времени. Архитравы изображают воскресение Лазаря и вход Христа в Иерусалим. На одной из дверей надпись готическими буквами — *"Hoc opus quod cernis. Biduinus docte peregit"*; на другом стоит дата 1180. Весь стиль церкви схож со зданиями Пистойи той эпохи и напоминает школу Груамонте. Несомненно, что Бидуинус, так же как и Груамон, работал в Лукке, поскольку рельеф архитрава Святого Сальваторе в Лукке подписан "БИДУВИНО, СОВЕРШИВШИЙ СПЕЦИАЛЬНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ".



Кафедра в церкви Сан-Джованни Фуорчивитас, Пистойя. Магистр Гульельмо д'Аньелло, 13 век.

[См. стр. 223.](#)

Следующие великие имена - Никколо и Джованни Пизани, слава не только их собственной логи, но и всемирной Гильдии. До того времени, когда была изваяна его знаменитая кафедра, Никколо, по—видимому, мало работал в Пизе, хотя он воплотил в жизнь один из своих самых оригинальных проектов - колокольню Святого Никколо. Судя по южному влиянию в его стиле, вполне вероятно, что его отец Пьетро был одним из художников, которых Фредерик позвал в Южную Италию, и что Никколо прошел там послушничество вместе с ним. В любом случае, к тому времени, когда он написал *Магистр* перед своим именем, он уже получил высокое звание скульптора и архитектора и был выбран для выполнения наиболее важных работ за пределами Пизы, таких как Арка Святого Доменико в Болонье и строительство церкви и монастыря рядом с ней. Работа Никколо Пизано во Флоренции была почти исключительно архитектурной; он также спроектировал

кафедральные соборы Ареццо и Кортонь. Его ученик, фра Гульельмо, родственник пизанского дожа дель Аньелло, который был помощником Никколо в Арке Святого Доменико в Болонье в 1272 году, работал в 1293 году над рельефами на фасаде Орвието, а в 1304 году выполнил романский фасад церкви Святого Микеле в Борго в Пизе. Дева с Младенцем над дверью последнего является копией знаменитой статуи Никколо. Некоторые авторы приписывают ему заслугу того, что он *Тедеско*, который, по словам Вазари, изваял прекрасную кафедру в Сан-Джио. Фуорчивитас в Пистойе и который помогал Бонанно в Пизанской башне.

Скульптор по имени Бонаиуто, я думаю, принадлежал к школе Никколо. Два интересных скульптурных дверных проема его работы до сих пор сохранились в том, что когда-то было Палаццо Склафани в Палермо (ныне казармы Сан-Тринита). Дверной проем вырезан из *туфо*, а над ним находится что-то вроде фронтона, поддерживаемого двумя небольшими пилястрами, обрамляющими герб семьи, пару журавлей; венчает фронтоном резной орел с зайцем в когтях, стоящий на своего рода капителе, который, несомненно, является комачинским; под ним находится скоба с надписью: "*Желаю счастья в Пизе*". Сиг. Чентофанти в частном письме профессору Клементе Лупи, который обратился за информацией о Бонаиуто, сообщает, что реестр расходов Пизанской оперы содержит несколько упоминаний этого названия. В одном от 1315 *Bonaiutus mariscip lapidum* обозначается как работать в Дуомо, и получив два сольди в день, его спутники получают четыре или пять, и *капо маэстро* восемь. Здесь, похоже, он все еще находится в низших рядах братства. В 1318 году он отмечен как Бонаиутус Михаэлис и получает четыре сольди в день. В 1344 году он стал полным *капо-маэстро* Кафедрального собора, и ему платят девять сольди в день.^[174]

Из его школы также вышел Арнольфо, первый в длинной череде скульпторов-строителей Флорентийской логи. Оттуда же, через его сына Джованни, вышли лучшие строители Сиенского собора и их последователи, работавшие в Орвието.

Таким образом, доказано, что Никколо и Джованни являются звеньями старой цепи, которая шла от классического Рима через Ломбардские Комачины к эпохе Возрождения. Все известные имена, которые когда-либо существовали, можно проследить в этой универсальной Гильдии от отца к сыну, от мастера к ученику. После того, как Джованни Пизано уехал в Сиену, Андреа ди Пиза, его ученик, продолжил свою школу в Пизе. В 1299 году мы впервые слышим об Андреа, сыне нотариуса в Понтедере, как *фамулус магистри Йоханнес*.^[175] Его первыми подлинными работами были бронзовые двери флорентийского баптистерия, доказывающие, что он обучался в разветвленном братстве в Пизе, где металлообработка занимала столь высокое место. В качестве примеров его мраморных скульптур мы можем привести многие статуи, стоявшие в Кафедральном соборе Флоренции, и второй ряд рельефов на колокольне Джотто. Но, как и все *магистры*, он был, прежде всего, архитектором, и в этой отрасли мы находим его великим магистром в Орвието в 1347 году. Его сын Нино сменил его на этом обременительном посту. Другой его сын Томмазо также состоял в гильдии, но не достиг в ней выдающихся успехов. Он спроектировал дворец и расписал две шкатулки для пизанского дожа дель Аньелло.

Скульптуры Нино демонстрируют большую верность природе, чем скульптуры его художественных предков. Мадонна и два ангела над дверью канонического собора Флоренции очень очаровательны, как и его статуи в церкви "Спина" в Пизе. Затем мы обнаруживаем, что сын Нино Андреа получает плату за гробницу для дожа дель Аньелло, которую Нино не успел закончить.

Один из учеников Андреа, который не был его родственником, достиг особого и широко распространенного положения в гильдии, *то есть* магистр Джованни Бальдуччи ди Пиза, чья художественная карьера проходила в основном в Милане, где ему покровительствовали Висконти. Он изваял несколько гробниц, среди них прекрасную арку Святого Петра-мученика в Сан-Эусторджо в 1336 году. Фигуры христианских добродетелей очень милые и натуралистичные. На скульптурной кафедре в Сан-Кашиано близ Флоренции, той же формы и стиля, что и у Гвидо ди Комо в Пистойе, но бесконечно более продвинутой в искусстве, он подписал: "Нос opus fecit Johs Balducci Magister de Pisis". Единственное архитектурное произведение, которое упоминается как подписанное им, - это дверь церкви Святой Марии в Брере в Милане.

II.—Лукка и Пистойя

СЕМЬЯ БУНИ В ПИСТОЙЕ

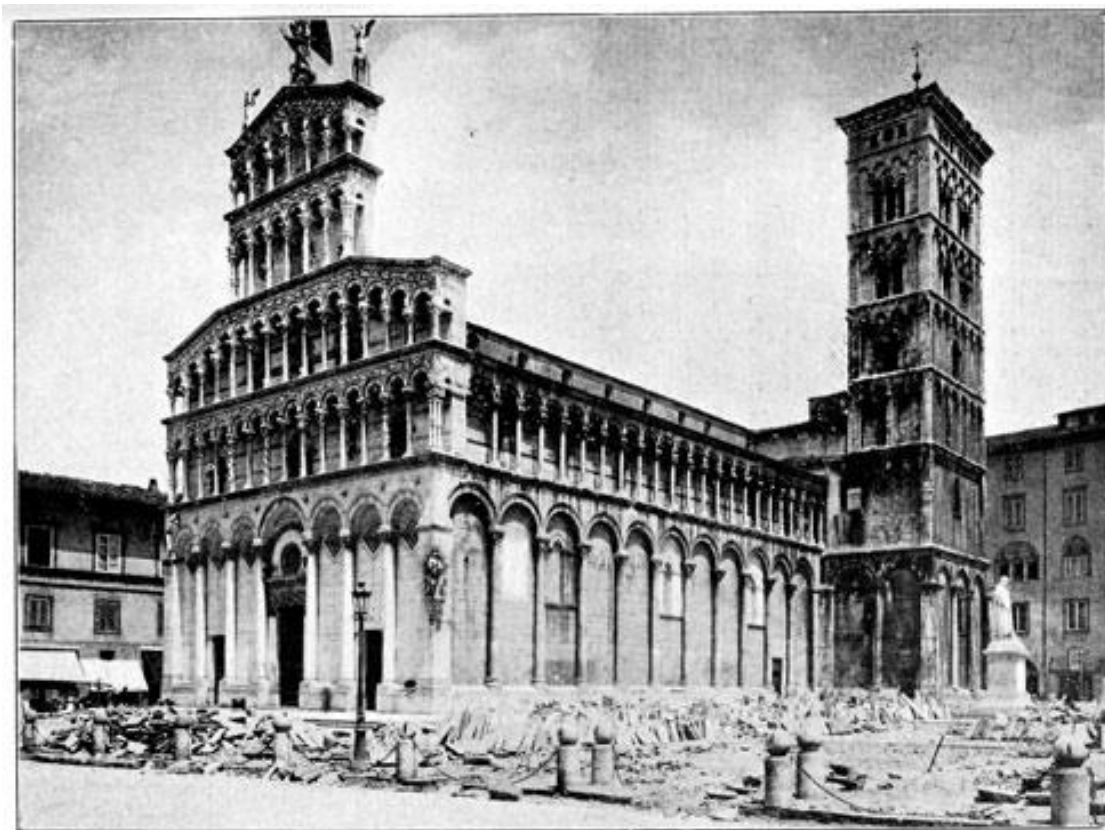
1.	1152 г.	Магистр Буоно	работал в Равенне и Неаполе, где построил замки Уово и Капуано. В Ареццо дворец синьории.
2 и 3.	1168	"М. Йоханнес и Гитто" (Гвидо)	Построили Кибориум в Корнето.
4.	1196	г. Магистр Буоно по имени Груамон	Построил церкви Сан-Андреа и Сан-Джио. Евангелиста в Пистойе. Этот человек, по словам Вазари, идентичен первому Буоно.
5.		М. Адеодатус, его брат,	работал с ним в Пистойе.
6.	1206	"Магистр Бонус", или Буоно,	спроектировал собор Фьезоле.
7.	1264	М. Джованни Буоно (Замбоно)	работал в церкви Святого Антония в Падуе; в 1265 году построил собор Святого Якопо в Пистойе.
8.		М. Андреа Буоно, его брат	Эти братья вместе работали за кафедрой в Корнето-Тарквинии и, вероятно, построили церковь. Никколо ди Раннуччо изваял дверь, инкрустированную в стиле Космати.
9.	1285	м. Alberto di Guido Buono	Sculptured at S. Pietro, Bologna.
10.	"	М. Albertino di Enrico Buono	

Семья была ведущими членами гильдии вплоть до пятнадцатого века, когда Бартоломео Буоно и его сыновья завоевали известность в Венеции.

Мы видели давнюю связь комачинцев с Луккой во времена ломбардии, когда они помогали строить Сан-Фреддиано и другие церкви там. Sig. Ридольфи, автор книги "*Искусство в Лукке*", доказывает, что не только главные церкви, но и сам собор были работой ломбардского "маэстри Казари", который основал там свои школы, поскольку они восстановили Сан-Фреддиано для ломбардского Фаулоне в 686 году и построили базилику Сан-Мартино для епископа Фреддиано в 588 году.

К десятому веку церковь Святого Мартино сильно обветшала, что очень огорчало епископа Ансельмо, который стремился собрать средства на ее восстановление. Два богатых луккези,

Ламберт и Бланкариус, оба высокопоставленные лица собора, сделали на него крупные пожертвования. Вскоре после этого епископ Ансельмо был возведен на Папский престол как папа Александр II. и немедленно приступил к долгожданной работе по восстановлению своего бывшего собора.



Церковь Сан-Микеле, Лукка.

[См. стр. 228.](#)

Поскольку он миланец, а комачинцы его соотечественники, помимо того, что они имеют давние связи с Луккой, естественно предположить, что он выбрал их в качестве своих архитекторов. Каждый признак этой работы подтверждает это, хотя до нас не дошло ни одного названия. Как это часто бывало, церковь более века оставалась без фасада, и в конце XII века Луккези захотели внести этот завершающий штрих.

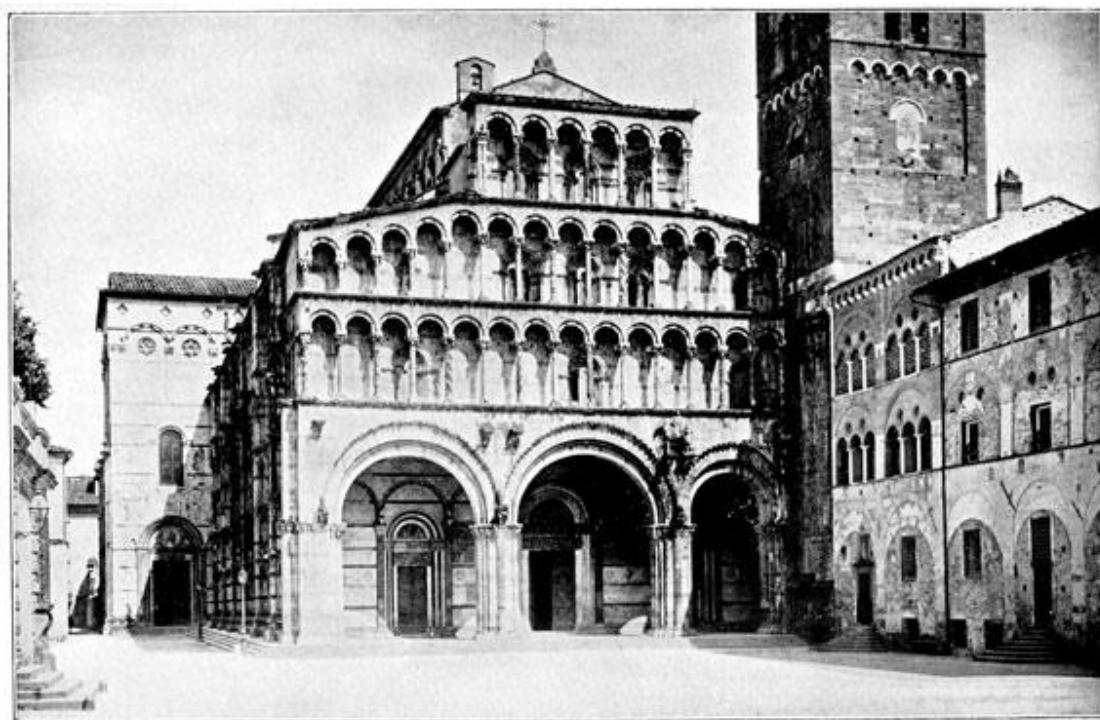
В то время в Лукке жил некий магистр Гвидо да Комо, который в 1187 году построил церковь Святой Марии Кортеландини. Он был построен для феодалов Роландинга, чей дворец назывался Corte Rolandinga, по случаю присоединения одного из членов их семьи к крестовым походам.^[176] Есть упоминание о скульпторе из Комачине по имени Гвидо, жившем до этой даты в Корнето-Тарквинии, где в церкви Сан-Мария-ди-Кастелло находится прекрасный чибориум, подписанный "Johannes et Guitto hoc opus fecerunt, MCLXVIII". Это, сделанное всего девятнадцатью годами ранее, возможно, было более ранней работой того же Гвидо. У этого *магистра*, очевидно, был сын, который следовал искусству своего отца и был назван в свою честь Гвидо, хотя его звали Гвидетто, или молодой Гвидо, чтобы отличить его от отца. Этим двум мужчинам было доверено строительство фасада Кафедрального собора. Вероятно, старейшина не дожил до завершения строительства, поскольку, хотя заказ был отдан маэстро Гвидо Мармоларио (*так в оригинале*), надпись на фасаде гласит—"Mille C.C. |IIII.|condi|dit|ele|cti tam pul| chras. декстра| Гидекти".^[177] Среди скульптур есть одна фигура с очень молодым лицом, предположительно, портрет Гвидетто. Этот фасад

является прекрасным образцом чистого комачино-романского стиля и показывает, что сарацинское влияние, под которым находились мастера на юге, когда их нанимали ломбардские герцоги Беневентума, не привело их к полному изменению своего старого стиля, а лишь к развитию в нем разновидности восточного богатства, которое (насколько мы можем согласиться со старым Вазари) иногда противоречит истине и хорошему вкусу. Это также показывает тесную связь между пизанской и Луккеской школами.

Ряд арок, которые раньше образовывали карниз под крышей, теперь, как и в Пизе, разбросаны по всему фасаду. Очертания, которые раньше честно повторяли форму нефа и проходов, теперь, ради большего количества украшений, простираются далеко за линию крыши, образуя маску.

Еще более яркий пример того же недостатка можно увидеть в другой церкви Гвидетто, Сан-Микеле, в Лукке, где две верхние галереи являются фасадом простой бесполезной стены в воздухе.

Как архитектор молодой Гвидо оставлял желать лучшего; как скульптор он был великолепен. Разнообразие, похоже, было его целью. И в Сан-Мартино, и в Сан-Микеле среди сотен колонет едва ли можно найти дубликат. Они бывают простыми, рифлеными, покрытыми листьями, гроздьями, инкрустированными; черными, белыми, красными, зелеными, желтыми или разноцветными - в бесконечном разнообразии. Что касается капителей, то вы получаете все мыслимые формы и стили, символы и орнаменты. Он превосходит своего прототипа Райнальда Пизанского, и нельзя представить более ясного доказательства существования гильдии, а не единого ума, чем это бесконечное разнообразие деталей, которое ясно говорит о воображении многих умов.



Кафедральный собор Лукки (Сан-Мартино), возведен в 11 веке; Фасад 1204 года. Автор Guidectus.

См. стр. 228.

Здесь Комасины все еще находятся на переходной стадии, хотя и близятся к ее завершению, поскольку знак льва Иуды занимает свое место над колонной, под пружиной арки. В итальянской готике, их следующем развитии, он всегда находится под колонной.

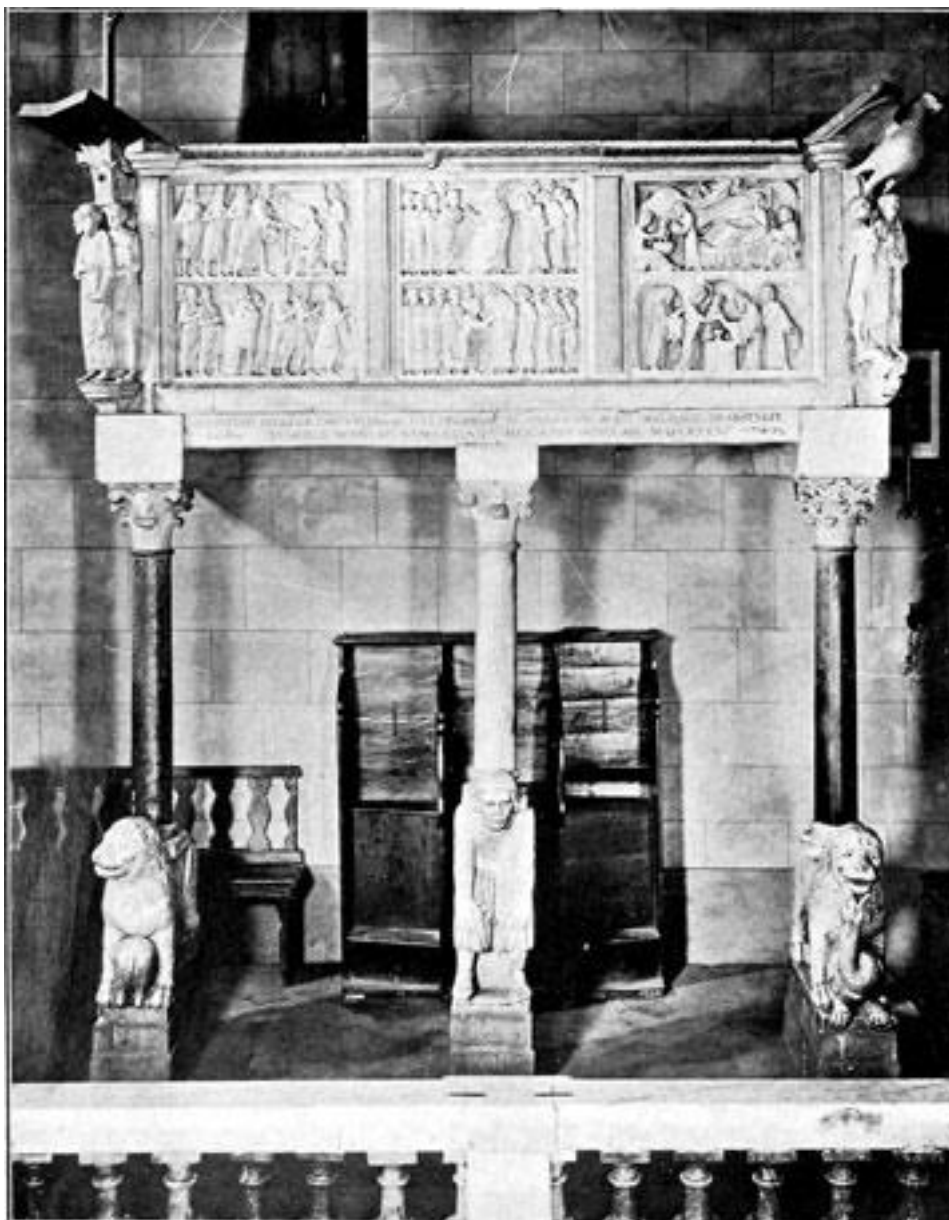
Одна из колонн, увенчанная львами, полностью покрыта скульптурами, представляющими генеалогическое древо Пресвятой Девы. Статуя над дверью, изображающая святого Мартина, делящего свой плащ с нищим, достаточно хорошо вылеплена, чтобы предположить, что она относится к более позднему веку.

Синьор Ридольфи, который много изучал архивы Лукки для своей научной работы "*Искусство в Лукке*", считает, что в 1204 году Гвидетто младший только начинал свою карьеру. Его отец, должно быть, умер примерно в это же время, потому что сын теряет свое уменьшительное имя и становится, в свою очередь, Гвидо *Magistro*. В 1211 году он был вызван в Прато для работы в тамошнем кафедральном соборе (тогда известном как Сан-Стефано). В контракте, который существует до сих пор, не указано, какую часть церкви он должен был построить. Оно составлено нотариусом Хильдебрандом и обязывает "Гвидо, маэстро Марморайо" из Сан-Мартино из Лукки отправиться в Прато на честных условиях и там продолжать работать и *приказывать другим работать* в церкви Сан-Стефано. После этого он был отозван в Лукку, чтобы возвести вышеупомянутый фасад церкви Святого Микеле, который Тевтпранд построил в восьмом веке и который был перестроен, когда в 1027 году Беральдо де Роландинги оставил для этой цели большое наследство. Этот фасад, который, как я уже сказал, в точности повторяет стиль Дуомо, был закончен в 1246 году.^[178] Затем Гвидо был вызван в Пизу, чтобы изваять алтарь и купель в тамошней баптистерии. От алтаря, который, по—видимому, был обычным сооружением на четырех колоннах, мало что осталось, за исключением какой—то очень древней скульптуры и двух небольших колонн с чрезвычайно грубыми статуями на них. Надпись, однако, сохранилась и гласит: "A. D. MCCXLVI, sub Jacobi Rectore loci—Guido Bigarelli da Como fecit hoc opus".^[179] Это ценное открытие было сделано немцем Шмарзовом. Здесь мы видим фамилию этого занятого скульптора и его отца Гвидо из Комо. Это один из первых примеров, поскольку фамилии стали фиксированными только примерно в это время.

Последней работой Гвидо или Гвидетто, по—видимому, была кафедра в Сан-Бартоломео-ин-Пантано, в Пистойе, выполненная в 1250 году. Это особенно интересно, поскольку является непосредственным предшественником кафедры Никколо Пизано в Пизе в 1260 году. Считалось, что Гвидо либо из-за смерти, либо по другой причине оставил работу несовершенной, и его ученик Турриззиан закончил ее. Надпись, цитируемая Cav. Tolomei is— "Sculptor laudator qui doctus in arte probatur[Guido de Como quem cunctis carmine promo] Anno domini 1250|Est operi sanus superestans Turrisianus |Namque fide prova vigil K Deus indi corona."^[180]

Толомеи озадачен цифрой "K", а Чампи, собиратель надписей, сообщая об этой надписи, вообще опустил последнюю строку. Он интерпретирует это как намек на то, что Гвидо оставил работу незаконченной, а Турриззиан завершил ее. Недавно, когда я изучал некоторые старые документы в архиве Святого Якопо в Пистойе, синьор Гвидо Макчо из этого города, который любезно помог мне прочесть старые корявые буквы, пролил новый свет на эту надпись. Он говорит, что Толомеи неправильно прочитал это; что шифр - это не K, а Hc, что было ясно видно при растирании, которое он сделал, и что *superstans* просто означает надзиратель; фактически, латинская форма *operaio*. Тот же термин *superstans* использовался для обозначения главы *laborerium* в Риме вплоть до четырнадцатого или пятнадцатого веков и сохранился в более поздних формах как *soprastante*. Синьор Макчо интерпретирует надпись так— "Знаменитый скульптор Гвидо из Комо доказал, что он сведущ

в искусстве, и его имя должно быть воспето в стихах в 1250 году нашей эры. Турризиан (Торриджани) руководил этой прекрасной работой, и пусть Бог увенчает его за то, что он так хорошо руководил этой работой ". Я предоставляю более сведущим классикам самим сказать, какая интерпретация является истинной. Но поскольку в большинстве надписей, документов и т.д. гильдии указано имя главы ложи, а часто и членов совета, я склонен думать, что синьор Макчо, возможно, прав, и надпись является еще одним доказательством существования масонской ложи, в которой Торриджани в то время был главой администрации.



Кафедра в церкви Святого Бартоломео, Пистойя. Автор: Гвидо да Комо.

[См. стр. 230.](#)

Кафедра Гвидо из белого мрамора, старинной квадратной формы, с восемью панелями в виде барельефов. Он опирается на три колонны; на первой изображен лев с драконом у его ног, на второй - львица, кормящая грудью детеныша, на третьей - человеческая фигура. На этой кафедре и на более старой в Гропполи мы видим заметную связь, соединяющую Никколо Пизано с Гильдией Комачине, которую мы проследим более подробно, когда будем говорить о романской скульптуре.

В ту эпоху в непосредственной близости находилось три ложи. Один в связи с оперой дель Дуомо в Пизе, один в Пистойе в опере Сан-Якопо и третий в Лукке, где Гвидо и Гвидетто были главными скульпторами. Кроме этого, был еще один в Апулии, где, как полагают, работал отец Никколо Пьетро. Работы Никколо и Гвидо младшего настолько похожи, что оправдывает подозрение, что они оба были учениками одного мастера, но что Никколо обладал теми большими качествами, которые формируют художника, создающего эпоху.

До сих пор мало что известно о масонских ложах Лукки и Пизы. *Лаборатория* в Пистойе гораздо более четко определена и имеет несколько определенных названий. Он существовал с двенадцатого века, но я не думаю, что архивы хранились так рано. Есть название оперы Родольфина "anni 1167", вырезанное на архитраве главного входа ломбардской церкви Святого Бартоломео в Пантано; но поскольку критики не могут сказать, означает ли оно "Rodolfinus opus" или "Rodolfinus operaius", или главу оперы, это не очень важный фрагмент истории. Чтение "Рудольфинус Операйус за 1167 год", как и "Турризиан, надзиратель в 1250 году", было бы вполне понятным в его связи с гильдией.

Фасад Сан-Бартоломео - шедевр ломбардской работы. У него обычные три двери с круглыми арками, пилястры и наличники которых украшены переплетенными завитками и листвой, а украшенные богатой резьбой арки опираются на львов, более или менее свирепо доминирующих над другими животными, как символы того, что божественная сила способна победить грех. Принадлежат ли все скульптуры животных в этой церкви строителю двенадцатого века, или некоторые из них являются остатками [первого здания Гундоальдо, построенного](#) в 767 году, я не могу сказать. Наличники, безусловно, относятся к более позднему времени.

Глава, или *капо-маэстро* в *лаборатории* Пистойи в двенадцатом веке, очевидно, был одним из семьи Буоно, чья раса и школа стали такими же известными, как антелами и Кампионези, все три были ответвлениями первоначальной ломбардской гильдии. Подобно антелами и Кампионези, школа, основанная Буни, стала ярким примером среди ломбардских *магистров*. Это название впервые встречается в стихотворении, о котором мы говорили, [\[182\]](#), посвященном Десятилетней войне между Миланом и жителями Комо. Среди храбрых горожан, которые побросали свои инструменты, чтобы взяться за оружие, и отличились в обращении с ним, был некий Джованни Буоно из Везонцо (ныне Биссоне) в Валь-Интелви, принимавший участие в осаде крепости Сан-Мартино на озере Лугано. Война происходила в десятом веке; поэма была написана чуть позже 1100 года. Sig. Мерзарио [\[183\]](#) полагает, что маэстро Буоно, о котором Вазари говорит как о "первом архитекторе, проявившем более возвышенный дух и стремившемся к лучшему, но о стране и семье которого он ничего не знает", [\[184\]](#) был одним из этой линии скульпторов-архитекторов, родом из Везонцо (Биссоне) в Интеллууме (Валь д'Интельви). Имя Джованни постоянно встречается в списках.

Безусловно, главой линии в том, что касается искусства, был магистр Джованни Буони, упомянутый здесь Вазари, который продолжает говорить, что этот Буоно в 1152 году работал на стройках в Равенне, после чего его призвали в Неаполь, где он построил замки Уово и Капуано; и что во времена дожа Доменико Морозини, т.е. 1154 г., он основал Кампанилу Святого Марка в Венеции, которая, по утверждению Вазари, была построена так хорошо, что до его времени она ни разу не сдвинулась с места. волос (*non ha mai mosso un pelo*).

Вазари говорит, что Джованни Буоно был в 1166 году в Пистойе, где построил церковь Святого Андреа. И Миланези, комментатор Вазари, и Мерзарио [\[185\]](#) жалуются, что Вазари был очень запутан в этих утверждениях. Башня Сан-Марко, по словам Чиконьяры, была

построена более поздним Бартоломмео Буоно из Бергамо, который также построил Прокурати Векки в шестнадцатом веке. Любопытно, как Вазари, живший в том же столетии, мог сделать такое заявление; он должен был знать, строилась ли башня тогда или простояла несколько столетий. Дело в том, что некто Буоно построил старую башню в Венеции, о которой упоминает Вазари, а Бартоломмео Буоно из шестнадцатого века был ее реставратором. Стиль, безусловно, антикварный.

Комментаторы Вазари сходятся во мнении, что этот Буоно работал в Ареццо, где он построил колокольню и древний дворец синьории Ареццо (*cio é un palazzo della maniera de'Goti*), *m.e.* из больших тесаных камней; после чего он приехал в Пистойю, где построил S. Андреа и другие церкви.

Но даже здесь существует некоторая путаница. Трудно решить, действительно ли строителя Сан-Андреа в Пистойе и собора в Лукке звали Буоно или Груамонте. На скульптуре архитрава фасада есть надпись, которая была большим яблоком раздора. Однако это неопровержимо доказывает, что обычная организация с *Оперой* в качестве административной ветви власти существовала в Пистойе в 1196 году. В нем говорится: "Совершите специальный опус Груамонов магистра бона(США) и Адота ... (Adeodatus) frater ejus. Tunc erāt operarii Villanus et Pathus filius Tignosi A.D. MCIXVI."^[186] Эту работу выполнили Груамонс, мастер Буоно, и его брат Адеодатус; Вилланус и Патус, сын Тиньози, были тогда *операи* (*m.e.* в административном совете).

В этом слове *бонус* и заключается сложность. Некоторые говорят, что это просто помещено в энкомиум: Gruamons the good master; но мне кажется маловероятным, чтобы человек обычно подписывал свое имя хвастливым прилагательным; и это было обычным делом, потому что на белых полосах архитрава церкви Сан-Джованни Эванджелиста Фуорчивитас он снова подписал себя "Gruamons magister bonus fêc hoc opus". Зная любовь итальянцев к прозвищам с самых ранних времен, я полагаю, что архитектор на самом деле был, как говорит Вазари, мастером Бонусом или Буоно, и что либо из-за длинной шеи и сутулости, либо из-за умного обращения с краном его прозвали Груамонс, "человек-журавль",^[187] *grue* по-итальянски означает и птицу, и машину. То, что Груамон, вырезавший Волхвов на архитраве Сан-Андреа, был одним из самых ранних Мастеров, очевидно из средневековой грубости его работы по вырезанию человеческой фигуры; на то, что он, весьма вероятно, Комачине, указывают стиль и мастерство его *орнамента* и жизнь в фигурах его животных. Капители, поддерживающие этот архитрав, очевидно, выполнены одним из его подчиненных; они очень грубые, но исполнены смысла, объясняющего тайну Благовещения и Зачатия; под ними подпись *Magister enricus mi fecit*. Эти ранние скульптуры особенно интересны, поскольку они являются первыми попытками Комачинцев показать библейские события и истины с помощью реальных репрезентаций, а не символов, и, таким образом, образуют связь с развитием под руководством Никколо Пизано. Отсюда большая нехватка практики в создании человеческих фигурок по сравнению с животными и свитками, с которыми гильдия была знакома с незапамятных времен.



Церковь Сан-Андреа, Пистойя. Спроектирован Груамоном.

См. стр. 235.

Интересно сравнить работу Грумонса с работой более позднего скульптора фасада Сан-Бартоломео и отметить быстрый прогресс искусства в направлении более совершенных и естественных форм скульптуры. Между ними всего двадцать два года, но скульптор С. Бартоломмео намного опередил Груамона в изображении человеческой фигуры. Говорят, что Грумонс оставил свой знак на своем портрете в дверном проеме Сан-Андреа, где из середины колонны выделяется голова, удивительно похожая на негритянскую. Однако, по-видимому, он приобрел свой черный цвет из-за того, что на протяжении нескольких столетий использовался в качестве огнетушителя факелов на похоронах.

Еще одна церковь Груамонов в Пистойе - церковь Святого Джованни Евангелиста Фуорчивитаса, которая чрезвычайно интересна тем, что представляет собой идеальный образец практичной ломбардской галереи, или внешней амбулатории, которая здесь в двух порядках окружает церковь. Здание полностью инкрустировано черным и белым мрамором, в основном чередующимися линиями, но в некоторых местах инкрустировано в шахматном

порядке. Эта мода, зародившаяся в этом самом городе Пистойя, имеет историческое значение и была введена как символ мира между фракциями Бьянки и Нери, которые так долго преследовали Пистойю. Впоследствии это было подхвачено Сиеной и Орвието, а также Флоренцией и Прато, когда их соответствующие гражданские распри были улажены.

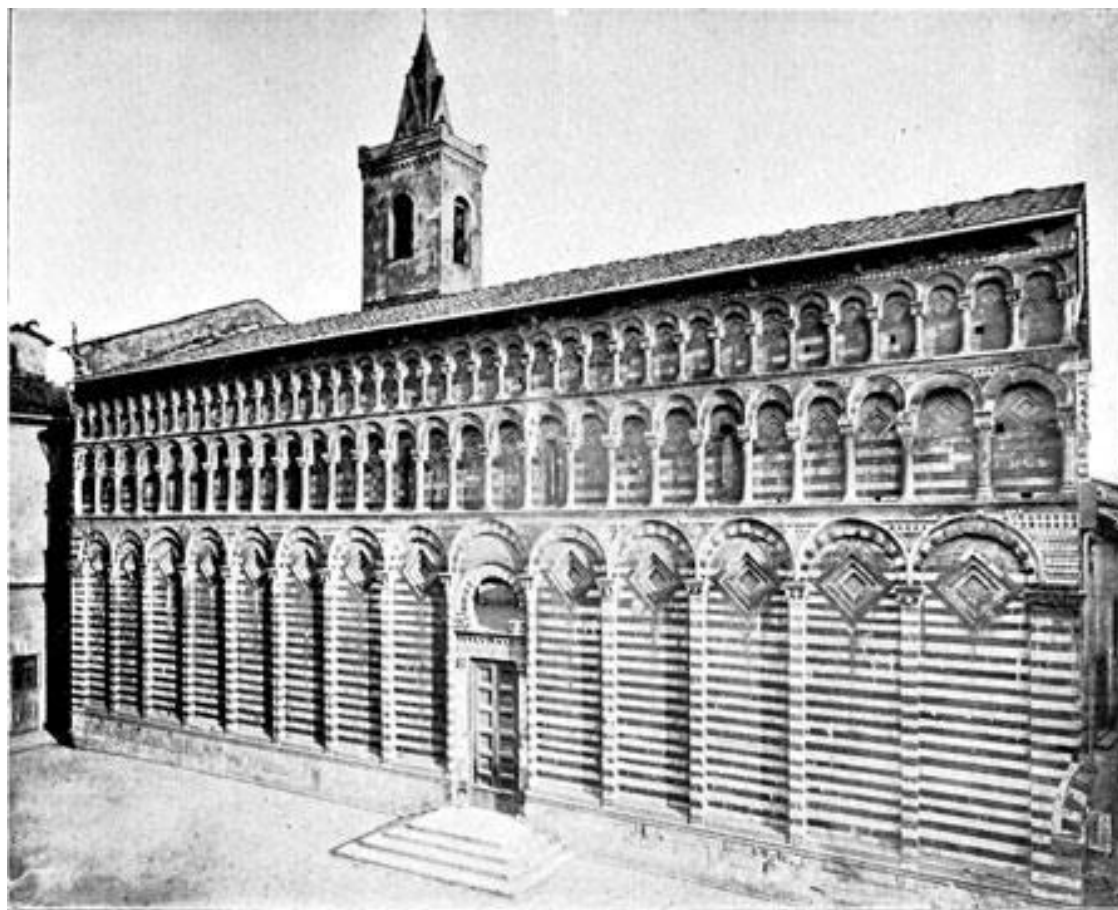
Груамонс, или магистр Буоно, возможно, был главным мастером *лаборатории* в Пистойе с сопровождающей ее *оперой Святого Якопо*, которая начала вести свои записи в 1145 году. Во всяком случае, имя его семьи сохранялось в этой ложе более века. Буни следовали обычаю и искали работы в других городах. В 1206 году мы находим одного из них восстанавливающим и почти заново построенным собор во Фьезоле, который был построен в 1028 году, во времена епископа Якопо Баваро, но два столетия спустя подвергся угрозе разрушения. На шестой колонне нефа, справа, начертано —

"MCCVI. Индикт VIII Бонус Магистра ресторана.

Operarius Ecclesiæ Fesulanæ Fecit Ædificare

IIII колонки I. Allex P.P."

Здесь даже на таком раннем этапе у нас есть *Опера* или администрация под руководством высокопоставленных лиц собора. Башня была построена маэстро Микеле в 1213 году. Надпись слева от апсиды сообщает нам, что строительство башни обошлось в семьдесят *манкусси*, золотую монету, использовавшуюся в средние века.^[188] Предполагается, что маэстро Буоно скопировал свою церковь с Сан-Миниато близ Флоренции. План почти идентичен, и оба имеют одну и ту же особенность - отсутствие притвора, или портика, который до этого времени был неотъемлемой частью церковной базилики. Это правда, что церковь Фьезоле построена из камня и отличается простотой орнамента, в то время как церковь Сан-Миниато построена из мрамора и богата украшениями, но по плану и форме они идентичны. В каждом случае старые здания на этом месте использовались одинаково, превращаясь в склепы.



Церковь Сан-Джованни Фуорчивитас, Пистойя. Спроектирован Груамоном.

См. стр. 236.

Первая церковь Сан-Миниато была построена при Карле Великом епископом Хильдебрандом в 774 году; вторая была подарена императором Генрихом Святым и его женой святой Кунегондой; оба раза покровители использовали мастеров из Комасины. В Сан-Миниато мы видим один из их шедевров.

В тринадцатом веке другой выдающийся отпрыск рода Буоно прибыл сюда, чтобы присоединиться к ложе в Пистойе. Мы видели Джованни Буоно, или Дзамбоно, как он пишет сам, за работой в S. Антонио в Падуе в 1264 году вместе с Эджидио, сыном магистра Граци; Николой, сыном Джованни; Убертино, сыном Ланфранко и др. В 1265 году магистр Бонус или Буоно был *капо-маэстро* и архитектором Кафедрального собора в Пистойе, а в 1266 году он воздвиг там трибуну Святой Марии Нуовы, на карнизе которой он вырезал надпись "A.D. MCCLXVI tempore Parisii Pagni"[189] et Simones, Magister Bonus fecit hoc opus", т.е. 1266 г. н.э., в то время, когда Пэрис Паньи и Симонес были *операи*, Магистр Бонус выполнил эту работу.

В 1270 году Буоно было поручено сделать фасад церкви Святого Сальватора в том же энергичном маленьком городке. Надпись на симпатичном маленьком фасаде гласит:

"Anno milleno bis centum septuageno

Hoc perfecit opus qui fertur nomine Bonus

Præstabant operi Jacobus, Scorcione vocatus

Et Benvenuti Joannes, quos Deus omnes

Salvator lenis millis velit augere penis. Аминь".

Здесь мы получаем названия двух *опер* вместо одной. Очевидно, что ложа увеличилась с тех пор, как Груамонс возглавил *laborerium*, а Турризиан - *Opera*. Согласно обычаю, один из них был выдающимся пистохезе, а другой - *магистром*. Мы находим Йоханнеса Бенвенути, работающего с Джованни в нескольких других городах.

Вопрос, на который мы должны сейчас ответить, заключается в том, был ли этот Джованни Буоно, который находился в Пистойе с 1265 по 1270 год, тем же человеком, который работал в Падуе в 1264 году, а затем был главой ложи в Парме в 1280 году? Указание, если не косвенное доказательство, можно найти при изучении того, кто были его спутниками. В Пистойе в 1264 году Никола, сын Джованни, был его помощником, а в 1270 году с ним был Йоханнес Бенвенути. В Парме в 1280 году мы обнаруживаем, что Гвидо, Никола, Бернардино и Бенвенуто работали в *лаборатории*, когда он был главным архитектором. Здесь у нас есть по крайней мере двое его компаньонов, не считая Гвидо, которые работали с ним во всех трех городах, что было бы достаточным доказательством его личности.

Семья Буоно образует любопытную связь между Корнето Тарквинией и Пистойей. Мы уже говорили о Соборе в Корнето, изваянном Йоханнесом и Гитто (Гвидо) в 1168 году. Кафедра в той же церкви и еще одна в Альба-Фученсе подписаны Джованни Буоно и Андреа, его братом, но датируются столетием позже, чем Собор, *то есть* точно тем временем, когда жил наш Джованни Буоно из Пистойи. Фасад той же церкви в Корнето-Тарквинии полон скульптур Комачино; а на двойных арочных окнах с мозаичными колоннами стоит эпитафия, гласящий, что "инкрустация из порфира, серпентина и *giallo antico*" была выполнена Николао, сыном Рануччо. Должно быть, это был тот самый Николао, который работал под началом того же Джованни Буоно в 1280 году в Парме, с некими Гвидо и Йоханнесом Бенвенути. Гвидо, очевидно, был родственником Джованни Буоно, поскольку мы находим, что в 1285 году Альбертус, сын Гвидо Буоно, и Альбертин, сын Энрико Буоно, вместе работали над скульптурами в Сан-Пьетро в Болонье.

В любом случае, мы имеем давнюю связь семьи Буоно с Оперой Святого Якопо в Пистойе и обнаружим, что они все еще заняты другими важными работами в Пизе и Лукке, помимо того, что являются главными архитекторами в Парме и Падуе и т.д. Два столетия спустя их потомки возводили прекрасные готические сооружения в Венеции.

Баптистерий Пистойи приписывается Андреа Пизано, но документ в архивах Оперы Святого Якопо не только показывает, кто был настоящим архитектором, или, скорее, директором, но и доказывает, что это было сделано магистром Челлини из масонской гильдии ложи в Сиене, который стал великим магистром ложи в Пистойе. It runs—"Et per Magistrum Cellinum qui est caput magistrorum edificantium Ecclesiam rotundam S. Joannis Baptistæ."^[190] В архивах также имеется контракт, заключенный между *Оперой* (административным советом) и магистром Челлини 22 июля 1339 года, на завершение строительства и отделку здания, которое он уже построил. Ни в одном из документов нет упоминания об Андреа Пизано.

Баптистерий Пистойяна - не очень приятное здание. В его пропорциях есть что-то негармоничное. Он имеет обычную восьмиугольную форму, но слишком высок для своей ширины; горизонтальные линии белого и черного мрамора еще больше умаляют его красоту и искажают орнамент.

В целом архитектор, который хочет изучить церкви Комачине, не может сделать это лучше, чем в Пистойе, где сохранилось так много старых работ. Помимо зданий, о которых мы уже упоминали, здесь есть еще две очень интересные церкви, Сан-Пьеро Маджоре и Сан-Паоло, хотя от обеих сейчас не осталось ничего, кроме внешней оболочки.^[191] Архитрав собора Святого Пьеро Маджоре украшен средневековым рельефом, изображающим Христа, вручающего огромный ключ святому Петру, в то время как апостолы и Богородица стоят в ряд рядом с ними. На капителе одной пилястры изображен лев с лицом человека, хвост которого образует переплетенный узел. На другой - стоячие завитки из тяжелой листвы. Под пружиной арки покоятся львы, а на кронштейнах вдоль фасада - крылатые грифоны и другие мистические животные. Я думаю, что капители и мистические звери, должно быть, принадлежали первой лонгобардской церкви, построенной Ратпертом, сыном Гвинихизия, в 748 году, так же как и нижняя часть фасада, которая, несомненно, принадлежит к самому древнему *opus gallicum*, из больших гладких камней, плотно пригнанных друг к другу. Архитрав и верхняя часть, состоящая из аркады, отделанной белым и черным мрамором, принадлежат реставрации Джованни Буоно в 1263 году. В старые времена в этой церкви, принадлежавшей монастырю монахинь-бенедиктинок, проводилась любопытная церемония. Когда новый епископ вступал во владение престолом, он обручался (духовно, конечно) с настоятельницей этого Ордена с соблюдением торжественных обрядов.

Сан-Паоло был монастырской церковью. Это тоже было построено в 748 году первыми комасинами при лонгобардах, и до сих пор сохранились свидетельства того, что первоначально оно было повернуто с востока на запад, причем фасад находился тогда там, где сейчас находятся хоры. Он был перестроен, когда С. Атто был епископом города в 1133 году, и, помимо очень красивого фасада, имеет хороший образец верхней внешней галереи, окружающей церковь.

Я закончу свою главу о Пистойе упоминанием интересной старой рукописи из архива Оперы Сан-Якопо, которая, как мы выяснили с помощью синьора Макчо, оказалась брачным контрактом некоего маэстро Якопо Лапи. Жениха зовут Якобус Доминус Лапус, фили Турди, ди Ингхильберти, который желает заключить брак с Маркизаной филией Саннутини и "жить с ней по лонгобардским законам". Затем в документе указываются земли и имущество, которые он дарит своей невесте в качестве *моргинкапа*. Это могло бы быть интересно для истории искусств, если бы можно было доказать, был ли Якопо Лапи тем учеником Никколо Пизано, который работал с ним и Арнольфо в Сиене в 1266 году.

В таком случае это придает семье Якопо Лапи дополнительный интерес, поскольку она имеет лонгобардское происхождение через его деда Ингильберта. Далее мы узнаем из документа, что его прабабушку звали Мольто-кара ("очень дорогая"). Это, вместе с именем Тордо (дрозд), данным ее сыну, доказывает, что в средневековые времена прозвище перевешивало семейное имя или имя при крещении.

ГЛАВА IV

РОМАНСКИЙ И ГОТИЧЕСКИЙ ОРНАМЕНТ

Когда появился романтический стиль строительства, который мастера Комачине впитали в себя на Сицилии, их серьезное здание, построенное по определенным правилам, ушло в прошлое. Первое, что они применили к своим новым идеям, было увеличение богатства декора, и это они сделали с помощью почти детского приема - умножили свои старые украшения. Вместо одной маленькой галереи с колоннами в верхней части фасада теперь устраивают целые ряды галерей или покрывают ими все фасады, как в Лукке, Пизе и Ареццо. Очень ранний пример этого есть в церкви Санта-Мария в Анконе, иллюстрацию которой мы

приводим. Здесь сеть арок представляет собой не настоящие галереи, а всего лишь скульптурную имитацию; каждая арка просто помещена поверх другой, без архитрава или фриза. Дверной проем украшен обычными переплетенными узлами и без львов, поэтому фасад может служить ранним образцом перехода к романскому стилю, датируемым примерно одиннадцатым веком.

Этот стиль демонстрирует гораздо большее развитие фасада магистра Маркионни по сравнению с церковью Санта-Мария-делла-Пьеве в Ареццо, которая является прекрасным образцом романского стиля. Это было сделано в 1216 году. Фасад имеет четыре ряда арок, расположенных одна над другой, "постепенно уменьшающихся и красиво уменьшающихся" по мере подъема. Из всех сотен колонн, которые их поддерживают, нет двух одинаковых. Они бывают круглыми, квадратными, восьмиугольными, шестиугольными, пятиугольными, многоугольными, рифлеными, скрученными, гротескными, кривоватыми, византийскими, коринфскими, ионическими, дорическими, готическими, египетскими, вавилонскими, кариатидными, черными, зелеными, белыми, полосатыми или инкрустированными. Некоторые из них имеют одинарное основание, круг на квадрате или *наоборот*, и так далее *до бесконечности*. Тем не менее, при всем этом разнообразии существует определенное единство замысла, которое свидетельствует о множестве Мастеров, каждый из которых использует свою собственную фантазию в своей конкретной части работы, но есть один руководитель, общему замыслу которого подчиняются мастера деталей. Раскин осознал красоту этого разнообразия идей, хотя и не осознавал, что они исходят от множества умов, работающих вместе, когда сказал— "Чем заметнее неправильности, тем больше шансов, что это хороший стиль". И еще: "Узоры, капители и другие украшения должны быть постоянно разнообразного рисунка".



Церковь Святой Марии, Анкона.

См. стр. 242.

Тот же стиль и разнообразие, свидетельствующие о многоплановом производстве, демонстрируют кафедральный собор, церковь Сан-Микеле в Лукке и старая церковь Сан-Микеле-ин-Борго в Пизе. Два собора в Лукке чрезвычайно обогащены фризами с изображением символических животных над каждым рядом арок. Кафедральный собор и Пизанская башня демонстрируют большее единство концепции.

Следующим большим изменением стало то, что после одиннадцатого века переплетенная работа, или узел Соломона, больше не была тайным знаком работы Комачине. Вероятно, они обнаружили, что существует ограничение даже на комбинации чересстрочных линий, или что это не дает достаточного рельефа. Несомненно, что с расцветом романской архитектуры *интреччо* превратились в простую лепнину или превратились в листовые завитки для наличников; но мистический узел, не имеющий ни начала, ни конца, больше не использовался с особым значением. Округлая скульптура фигур повсюду заменяла низкий рельеф, а символом и печатью Комасины той эпохи был Иудейский Лев. С этого времени и далее, за 400 лет существования романской и готической архитектуры, я полагаю, едва ли найдется церковь, построенная великой масонской гильдией, в которой Лев Иуды не занимал бы видного места.

Мои собственные наблюдения привели меня к мнению, что в романской архитектуре или архитектуре переходного периода, *т.е.* между 1000 и 1200 годами н.э., льва можно найти между колоннами и аркой - арка опирается на него. В итальянской готике, *то есть* с 1200 по 1500 год н.э., он помещен под колонной. В любом положении его значение очевидно. В первом случае это указывает на Христа как дверь Церкви. Во втором - на Христа как столп веры, происходящий из колена Иудина. Так, в Лукке, Пизе и Ареццо, где гильдия работала в одиннадцатом и двенадцатом веках, лев всегда находится над колонной. В Вероне, Комо, Модене, где итальянские готические портики были пристроены в тринадцатом веке, и во Флоренции, Сиене, Орвието, где соборы датируются четырнадцатым веком, вы найдете льва под колонной. И в второстепенных произведениях скульптуры есть такая же разница. На кафедре Святого Амброджо в Милане львы находятся под пружинами арок; на кафедрах Никколо Пизано в Сиене и Гвидо ди Комо (XIII век) в Пистойе они находятся под колонной.

Самый красивый пример перехода от ломбардского к романскому стилю находится в дверях церкви Сан-Джусто в Лукке, датируемой двенадцатым веком. Архитрав представляет собой грандиозное *переплетение* дубовых ветвей, в то время как пилястры, образующие дверные косяки, украшены богато вырезанными капителями из смешанных листьев аканта и ионических спиралей, на каждой из которых изображен мистический зверь. Арка, наложенная на архитрав, украшена богатым орнаментом из херувимов и листвы и опирается на двух огромных львов. В целом, это идеальный комичный дизайн.

Следующим изменением в скульптуре мастеров из Комасине стала гуманизация их скульптур. Грубые старые изображения символических зверей их больше не удовлетворяли. Христианство просуществовало теперь тысячу лет и было понято так, что больше не было необходимости использовать притчи и мистические знаки. Они по-прежнему украшали фасады своих церквей каменными Библиями, как делали это раньше; только Библия была на языке, понятном всем, *то есть* в виде скульптурной истории. От Адама и Евы до Христа и Девы Марии, и даже наименьшего из Святых, Комасинец посвятил своей церкви все Священное Писание. Его Библия лежала открытой, чтобы все могли читать.



Дверь Святого Джусто в Лукке, 12 век.

См. стр. 244.

Изображение человеческой фигуры поначалу было тяжелым и непропорциональным, но по прошествии веков оно приобрело изящество, и скульпторы смогли выразить свои замыслы более полно. Однако животная символика не исчезла полностью. Это видно в каждой причудливой фантазии художника-готика севера, в каждом наивном церковном орнаменте юга; но это больше не является целью замысла. Оно стало подчиненным; человеческая фигура теперь занимала первое место.

На более ранней переходной стадии даже это фактическое представление было более или менее аллегоричным. В качестве интересного примера аллегорической природы скульптуры Комачине мы можем привести рельеф с изображением Распятия в кафедральном соборе в Парме (третья часовня справа), выполненный Бенедетто да Антиламо в 1178 году. В этом почти средневековом рельефе художнику удалось символически передать историю величайших событий своего времени — разгрома Барбароссы, падения Виктора Антипапы, триумфа папы Александра III, прекращения раскола и проблесков грядущего мира в Италии. Вокруг креста, на котором висит Христос, он представляет Церковь как символический персонаж, размахивающий знаменем победы, и врага-раскольника со сломанным знаменем. Каждая фигура в композиции имеет свое значение, и в целом она демонстрирует думающий ум, даже несмотря на то, что рука все еще немного тяжеловата и средневековья. То, что это настоящая работа комачини, отметил сам скульптор. В верхней части рельефа написано ломбардскими готическими буквами —

"Anno milleno centeno septuageno

Octavo scultor patravit M^ose secundo

Antelami dictus scultor fuit, hic Benedictus."

Старый хронист шестнадцатого века сообщает нам, что этот рельеф когда-то украшал амвон или кафедру, опирающуюся на четыре колонны, которая была разрушена в 1566 году.

Еще одна очень интересная работа - купель для погружения в Сан-Фредиано в Лукке, изваянная маэстро Роберто в двенадцатом веке. Фигуры, окружающие его, как обычно, полны смысла, но гротескны по пропорциям; хотя в драпировках можно увидеть предзнаменование того возвращения к классике, которое Никколо Пизано впоследствии довел до совершенства. Здесь мы имеем странное изображение Адама и Евы, обоих, одетых в классические одежды, стоящих у обычной смоковницы, из которой выглядывает голова Вечного Отца в облаке, похожая на медальон. Ева сжимает хвост чудовищного змея. В следующем купе четыре Евангелиста несут свои эмблемы на плечах. Святой Марк со своим львом сидит в курульном кресле и выглядит как римский префект в средневековье. Рядом со святым Иоанном на римском алтаре стоит его орел, а святой Матфей несет ребенка на плече, как святого Христофора. Как работа предшественника Никколо Пизано из того же братства, шрифт чрезвычайно интересен.

В кафедральном соборе Беневента (одно из ломбардских герцогств) есть несколько красивых причудливых арабесок на пилястрах главного входа. Приведем иллюстрацию из одного из них. Переплетенный лабиринт образован обычной виноградной лозой, на ветвях которой изображены символические животные. Вот Агнец Божий, подписанный как божественный и вечный бесчисленными кругами по всему телу. Орел, символ веры, удушает грех в виде змеи; вверху изображен теленок, эмблема христианина, побеждающего зло в виде хищной птицы. По смыслу замысел тот же, что и у старых скульптур на Сан-Микеле, выполненных шестью столетиями ранее; но с технической точки зрения скульптура как искусство значительно продвинулась вперед. В этой работе присутствует богатый и четкий рельеф, а также понятность замысла.



Пилэстра дзверей Беневентскага сабора, 12 век.

[См. стр. 246.](#)

Саймондс,^[192] гаворя аб гэтым этапе развіцця мастацтва, гаворыць— "Так называемыя романскі і візантыйскі стылі былі ўсё ліш старчэскім маразмам другога дзяцтва (аднака гэта было дзяцтва, каторае вырасла і пераросло ў зреласць), кгда мы возілісь с метадзмі і матэрыяламі безвозвратнага прошлага. Гэта дзействітна правада, што нязвестныя сярэневековыя рэзчыкі па дрэву праявілі інстынкт к прэкраснаму, а такжэ бoльшую ізобратэльнасць ў абласці гротэска. Фасады ломбардскіх царквей пакрыты прычудлівымі, а іногда і ўбедітэльна драматычнымі групамі сарэвнуючыхся жывотных і людзей; і адначасна з Ніккало Пізано многія готычэскія скульптары севара ўкрасалі

фасады и паперти соборов скульптурами, не имеющими себе равных по красоте в одном стиле. Однако основатель направления прогрессивных художников так и не появился, и, за исключением Италии, все еще отсутствовали условия, при которых только пластические искусства могли обрести независимость". Здесь Саймондс продолжает говорить о Никколо Пизано как о скульпторе-фонтанике.

И теперь мы больше не можем уклоняться от сложного вопроса о том, кем и чем был Никколо, откуда он взялся и где обучался искусству?

Всегда существуют противоречивые документы, которые Миланези счел согласованными. Первое, из архивов оперы Сан—Якопо в Пистойе, датированное 11 июля 1272 года, в котором говорится: "*Магистр Никола Пизанус, филиус Петри де*" (здесь неразборчивое слово, которое Чампи читает как "*Сенис*" [193]). Он выбрал это прочтение, потому что другой документ, датированный 13 ноября 1272 года, озаглавлен "*Никколо*" магистр Никола, бывший Петри де (Сенис) Сер Блазии Пизы ... (пауза).

Однако Миланези, нашедший в Сиене контракт на кафедру Никколо, датированный 5 октября 1266 г., говорит, что слово *Senis* следует читать как *Sancti*, поскольку в сиенском контракте ясно сказано — *Магистр Никколус де паррочча, церковь святого Блаженства на понте Пизис и т.д. и т.п.* В другом документе, также из Сиены, в котором Никколо приказано послать за своим учеником Арнольфо для работы с ним, мы получаем *Magistrum Nicholam de Apulia*. В двух других случаях в следующем году, *магистр Никколус олим Петри лапидум де Пизис*. Сейчас все это очень озадачивает, и все же, поскольку это документальный фильм, все это должно быть правдой. Мы полностью исключим Сиену, поскольку это слово оказывается неправильным прочтением *Sancti*, так что вместо второго документа, означающего Никколо, сына покойного Петра, сына сира Блазиуса или Бьяджио из Сиены, в нем должно быть написано Никколо, сын Петра, из прихода Святого Блазиуса в Пизе. Таким образом, нам приходится учитывать два разных гражданства его отца Пьетро — Пизанское и Апулийское. Миланези предполагает, что Апулия означает маленькое местечко недалеко от Лукки под названием Апулия.

Дальнейший свет, который, как мы выяснили, был пролит на странствия *магистров* гильдии, может помочь нам согласовать противоречивые утверждения. Несомненно, как мы уже говорили ранее, Никколо Пизано был *магистром* гильдии и, будучи гениальным человеком, стал одним из ее самых важных членов. Более того, его членство было наследственным; его отец также был *магистром лапидумом*. У комасинов была ложа в Апулии со времен лонгобардов, и следы ее все еще оставались после 1100 года в небольшой колонии в долине Этерно, которая сохранила своего рода монополию на строительное искусство. [194]



Купель для крещения в церкви Сан-Фреддиано, Лукка. Работы маистра Роберто, 12 век.

[См. стр. 246.](#)

Ими были построены церковь Святой Софии в Беневенте в 788 году н.э. и монастырь Святого Пьетро, а также более поздние соборы Трани, Бари и Руво. Последний до сих пор сохранил свой древний ломбардский фасад, украшенный фигурами животных, а портал обрамляют колонны, увенчанные изящным окном-розеткой. Когда норманны сменили лонгобардов и сарацин в Апулии, масонская гильдия была там еще более занята, и весьма вероятно, что скульптор Пьетро работал в Апулии при нормандской династии вместе со многими своими братьями. Мне сказали, что в соборе Бари есть кафедра той же формы, что и у Никколо, но более ранней постройки. Это важное доказательство раннего обучения Никколо в Апулии, вероятно, под руководством его собственного отца, как это было принято в гильдии. Это также объясняет сарацинский оттенок в его арках и орнаментах. Львы под колоннами использовались масонской гильдией за столетие до правления Никколо, поэтому очевидно, что они не были, как предполагают Раскин и другие, заимствованы Никколо у сарацин. В Гропполи, недалеко от Пистойи, находится наиболее интересная кафедра старой квадратной формы, датируемая 1194 годом, со львами под колоннами. Это один из самых ранних образцов скульптурного изображения библейского сюжета. Панно изображают "Рождество Христово" и "Бегство в Египет", выполненные в самом наивном стиле. Квадратная кафедра Гвидо да Комо в Сан-Бартоломмео в Пистойе датируется 1250 годом н.э. и демонстрирует огромные усовершенствования, сделанные искусством за эти шестьдесят лет. В чем-то Гвидо да Комо вполне равен Никколо. Он не тяготеет к классике, но в его фигурах есть большое и простое достоинство и даже грация, некоторые из которых почти достойны фра Анджелико. Прошло десять лет после того, как была закончена кафедра Гвидо со львиными колоннами, и мы видим, что Никколо, который в течение нескольких лет работал в Пизе, где он тогда проживал, лепил там свою знаменитую кафедру, хотя и изменил форму с квадратной

на восьмиугольную, используя ту же символику и во многих отношениях ту же трактовку предмета, что и Гвидо до него. Наглядным доказательством того же влияния на обучение было бы сравнение панелей, изображающих Рождество Христово, на трех кафедрах. Ломбардский в Гропполи, Гвидо да Комо в Пистойе и Никколо в Пизе, и можно было бы добавить четвертый, *т.е.* Кафедру Джованни Пизано в Сан-Андреа в Пистойе, которая в некоторых отношениях является усовершенствованием дизайна его отца, хотя, очевидно, не только вдохновлена, но и почти скопирована с него. На всех четырех изображены одни и те же *лекти* для постели, одни и те же коровы, вне перспективы, высоко на заднем плане, а в двух последних драпировках применено одинаковое обращение. Однако в некоторых отношениях Никколо намного превзошел Гвидо. В то время как Гвидо следовал традициям своих предков, Никколо сначала наслаждался богатством сарацинских типов в Апулии, а затем жил среди классических трофеев Пизы, где до него работал Диотисальви.



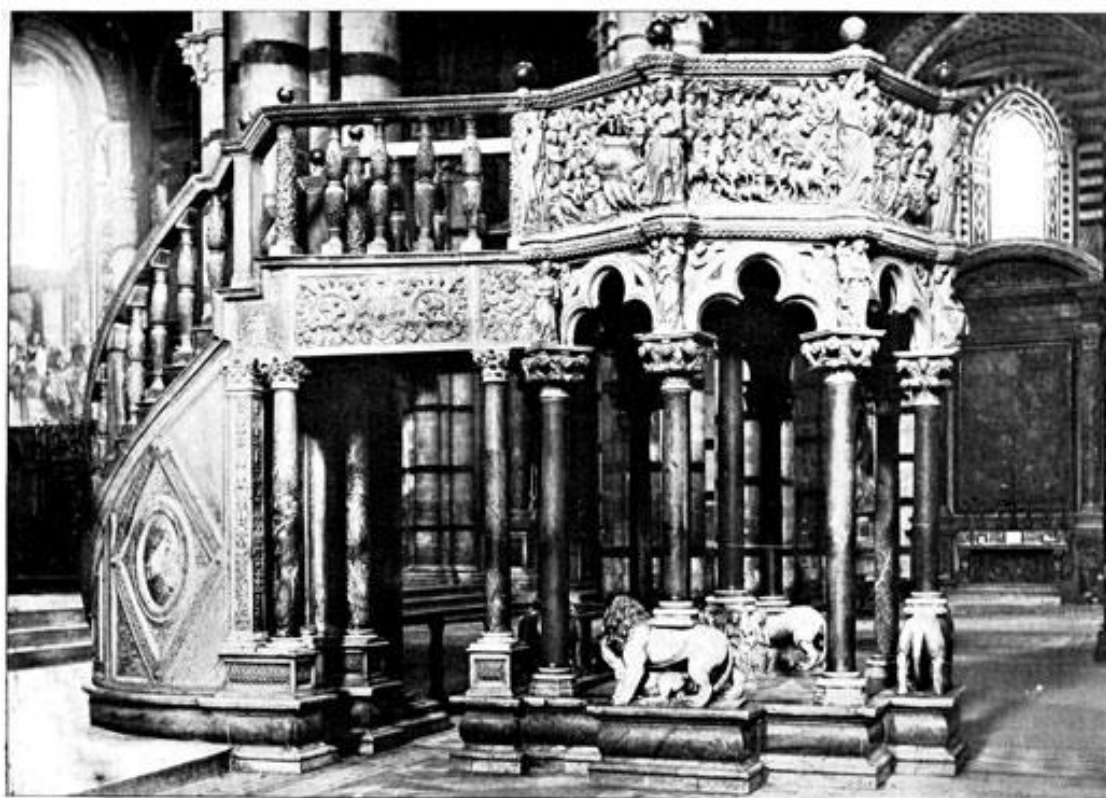
Кафедра в церкви Гропполи близ Пистойи. 1194 год н.э.

[См. стр. 249.](#)

Его школа в Пизе положила начало возрождению, которое должно было изменить искусство всего мира. Однако это был всего лишь шаг, а не внезапный скачок. Он был не лишенным

предков гением, возникшим из тьмы и хаоса, а звеном в цепи искусства, от которого в нем отходила новая нить, ведущая к Донателло и Гибerti. Он принял формы своей секты, но усовершенствовал и освободил их; он придерживался традиционной символики своей гильдии, но классифицировал и обогатил ее. Его наибольший прогресс был достигнут в моделировании человеческой фигуры, и здесь ему помогли его классические модели. Можно предположить, что он во многом зависел от этих моделей, поскольку там, где у него не было антиквариата, с которого можно было бы копировать, он вырождались в средневековые своего братства. Смесь двух стилей очень заметна в различных панелях его кафедры, некоторые из которых выглядят так, как будто они сошли с колонны Антонина, в то время как другие намного тяжелее и менее изящны, чем простые естественные фигуры Гвидо да Комо. Дело в том, что в его время вся гильдия развивалась в более свободных условиях искусства, и Никколо был одним из ее ведущих мастеров, наделенным особым талантом.

С ним заканчивается романский период и начинается итальянская готика. Под его руководством тосканские комачинцы оставили позади грубые, искаженные образы и бессмысленных монстров и двинулись к совершенству скульптуры человеческой формы, как это показали Донателло и Микеланджело.



Кафедра в Сиенском соборе. By Niccolò Pisano. a.d. 1266.

[См. стр. 250.](#)

Среди комачинцев Ломбардии происходили те же изменения. Якопо Поррата, работавший почти в то же время, вырезал похожих на живых пророков и барельеф на фасаде Кремонского собора с надписью "Magister Jacobus Porrata de Cumis fecit hanc rotam MCCLXXVIII".

Антонио де Фрикс из Комо, работая совместно с Мео ди Кеччо, вырезал прекрасную крышу Кафедрального собора в Ферраре, в то время как другие Мастера вырезали священные

сюжеты на кафедрах и дверных проемах, притворах и украшениях многих церквей, построенных их предшественниками.

С развитием готики гильдия снова изменила стиль своего орнамента.

Остроконечный фронтон над круглой аркой был одним из первых признаков этих перемен. Вы видите это в Сиене, Орвието, Флоренции и портиках четырнадцатого века в Ломбардии.

Фронтон открывал проход для скульптур, украшенных цветами горшков и витиеватых башенок; стрельчатая арка открывала путь к красивому ажурному узору; восходящая шахта и пилястра предоставляли пространство для богато украшенной дарохранительницы или ниши, заполненной святыми; скульптор-архитектор никогда не оставлял ни дюйма свободного пространства, которое можно было бы эффективно извлекать.

Между массивной ломбардской круглой аркой и остроконечной узорчатой аркой находится острие круглой арки. Раскин также приписывает это Никколо Пизано, высокопарно заявляя, что "в пяти изогнутых арках кафедры Никколо вы видите первую готическую христианскую архитектуру ... одним словом, перемена для всей Европы, от Парфенона до Амьенского собора. Для Италии это означает расцвет ее готской династии — это означает Миланский собор вместо Пестумского храма".^[195] Это очень поэтично, но не выдерживает критику. Выступы арок Никколо ни в коем случае не были первыми, которые можно увидеть в Италии; мы находим их в нескольких церквях двенадцатого века; а что касается Амьенского собора, то он был почти завершен, когда была вырезана кафедра Никколо.

Острие круглой арки появилось с юга; оно было предложено комачинцам сарацинской архитектурой как разновидность их обычных двойных арок под круглой аркой и использовалось некоторое время до того, как они приняли стрельчатую арку.

Первый настоящий итальянский шаг к заостренной готике начался в Ассизи, в руках Якопо иль Тедеско и его соотечественника, фра Филиппо ди Кампелло, или Кампильоне. Якопо относится к итальянской готической архитектуре так же, как Никколо Пизано относится к скульптуре эпохи Возрождения. В Италии, на земле классического Рима, истинная готика никогда не развивалась в том виде, в каком мы видим ее дальше на север. Ее лучшие здания частично сохранили старые формы, и с гуманизмом классического возрождения литературы произошло и классическое возрождение архитектуры. Готический стиль в Италии был задушен в самом зародыше Браманте и Микеланджело. Даже Милан, хотя и представлял собой великолепное готическое здание, был замаскирован и обезображен фасадом эпохи Возрождения с его прямыми линиями и геометрическими фронтонами.

Немцы и французы, взяв зародыш из Италии, великолепно развили его; и нам повезло, что они разорвали узы старого масонского братства и вовремя национализировали себя и свое искусство, чтобы сохранить чистоту своих готических форм.

Если бы мы попытались подробно описать примеры итальянского готического орнамента, то томов было бы недостаточно. Мы удовлетворимся несколькими образцами скульптуры ломбардской гильдии той эпохи.



Дворец Риккарди, построенный для Лоренцо деи Медичи.
(С фотографии Джаннини, Флоренция.)

[См. стр. 258.](#)

Несколько прекрасных иллюстраций их аллегорического стиля можно увидеть, изучая капители колоннады дворца герцогов в Венеции, некоторые из которых были выполнены Бартоломео Буоно, сыном Дзамбоно XV века или Джованни Буоно. Мы приводим иллюстрацию одного из них с аллегорическими изображениями классических богинь Венеры, Минервы и Юноны на тронах из листьев аканта. Минерва выглядит как средневековая школьница, когда она учит Гебе и Любви из увесистого тома. Знаменитая заглавная буква "Адам и Ева", о которой так красноречиво пишет Рескин, вероятно, была написана той же рукой. Лучшая резьба Бартоломео была сделана в его "Porta della Carta", двери дворца Великих герцогов, рядом с Сан-Марко, которая чрезвычайно богата и подписана на архитраве "Opus Bartolommei".

Отец Бартоломео, Джованни Буоно, был главным архитектором прекрасного "Ка д'Оро", и здесь богатство декоративной скульптуры в витиеватых готических формах достигает своего апогея.

Семья Буоно происходила из Кампионе, и я думаю, вполне вероятно, что это был тот самый Бартоломео да Кампионе, чье имя стоит на нескольких готических капителях Миланского

собора. Мы приводим иллюстрацию одного из них, который чрезвычайно богат статуями и башенками.

О стремительном переходе от ранней заостренной скульптуры к витиеватой готической скульптуре замечательным образом свидетельствуют гробницы скалигеров в Вероне. Памятник Мастино II, умершему в 1351 году, работы маистра Порино или Перино, всего на четверть века предшествует памятнику Кан Гранде, умершему в 1375 году, работы Бонино да Кампионе.^[196] Однако между ними двумя лежит огромное развитие стиля. В работах Перино есть зачатки всех форм Бонино, но в одной готический стиль неразвит, в другой он в полном расцвете.

У Перино есть свои колонны; его изогнутые стрельчатые арки с высокими фронтонами над ними; его шатры, башенки и пирамидальная крыша с конной статуей на вершине; но его линии просты, прямолинейны и непрерывны, хотя и обогащены кое-где рельефами и фигурами. В "Бонино" колонны украшены богатой резьбой, арки щедро украшены выступами, тимпан украшен скульптурными медальонами. Скинии стали богаче и подчеркнута готичны благодаря своим удлинённым линиям и множеству остроконечных элементов. Фигуры даже приобрели более правильные пропорции и приобрели изящество удлинения. Каждый дюйм всего дизайна покрыт слоями и в какой—то степени богат - настолько красивая готическая скульптура, какую может показать любой немецкий или английский собор, но все же это работа чистокровных итальянцев и людей из Гильдии Comacine.

Надгробный памятник Джан Галеаццо Висконти в Чертозе Павии выполнен в стиле, совершенно отличном от скалигеровского. В основном это работа Джиро. Антонио Амедео, и она выдержана в том же богато украшенном стиле эпохи Возрождения, что и фасад Чертозы, в создании которого он принимал участие. В арочном основании находится саркофаг, на котором покоится красивая и исполненная достоинства фигура герцога, охраняемая с головы до ног классическими ангелами. Над ним в центральной нише находится статуя Богородицы с Младенцем, обрамленная по бокам рельефами, изображающими сцены из жизни герцога. Вся поверхность мрамора покрыта скульптурами, но в стиле, до крайности отличном от работ гильдии Комасине 800-летней давности. Там все было жизнью и *наивностью*, здесь все - классические приличия и условности. Пилястры, увешанные доспехами и кольчугами, как римские трофеи, фризы из гирлянд и щитов, как римский фронтон, вазы с обычными растениями, чопорно возвышающимися над ними. Строгие архитектурные линии прямые и нерушимые; здесь нет готических башенок и изящных святилищ, нет декоративных фронтонов или пирамид, только простая арка и фронтон, классически поставленные и правильные. Итальянцы возродили римский стиль, и результатом стал стиль Ренессанса. Искусство Комасине началось с истинного римского стиля, а закончилось возвращением к ложному классицизму, который своими правилами и линиями подавил жизнь богатого готического флористического стиля.



Гробница Мастино II. degli Scaligeri, at Verona. Скульптура выполнена магистром Перино из Миланской ложи.

См. стр. 253.

ГЛАВА V

ГРАЖДАНСКАЯ АРХИТЕКТУРА РОМАНСКОЙ ЭПОХИ

Комачинцы всегда были прекрасными строителями крепостей с незапамятных времен, когда они укрепляли не только свой собственный остров и город от готов, и от своих гражданских врагов в Милане, и т.д., Но и другие города, от которых нужно было держаться подальше. Их башни и форты были настолько прочными, что Юстиниан увез их строителей на Восток, чтобы они построили там замки с мощными зубчатыми стенами, которые вызвали

восхищение Прокопия и которые, по его признанию, назывались *Кастелли*, потому что таково было их итальянское название.

После одиннадцатого века, когда были образованы Коммуны, строительство крепости стало происходить реже, и ее место занял Общинный дворец. Гильдия всегда постепенно осваивала новые стили, и дворец подеста, или "Синьория", отличался от старого замка только формой, но не стилем. Здесь та же монолитная каменная кладка — либо *opus Gallicum* из гладко обтесанных камней, аккуратно подогнанных друг к другу, либо *opus Romanum* из плоских широких кирпичей, сваренных цементом до тех пор, пока они не станут прочными, как римская стена. Здесь такие же зубчатые стены и карнизы арок, поддерживаемые на кронштейнах; и везде, где требуется окно, достаточно высокое, чтобы быть в безопасности без железной решетки, оно неизменно старой ломбардской формы, с двумя круглыми арками, заключенными в одну большего размера. Там был все тот же внутренний двор с колоннами и лестничным пролетом, ведущим на верхний этаж. Барджелло Якопо Тедеско во Флоренции, его замок в Поппи и Палаццо Пабблико в Ареццо - самые красивые образцы этого стиля.



Капитель колонны во дворце герцогов в Венеции.

[См. стр. 253.](#)

Палаццо Веккьо Арнольфо, Палаццо коммуны в Сиене и Палаццо Пабблико в Пистойе демонстрируют следующий шаг к менее военному стилю. Здесь все еще сохранилось многое от крепости в виде основательности и жесткости каменной кладки внизу и зубчатых линий вверху, но башня больше не является надежным боевым оружием; она становится воздушным декоративным святилищем для мирного гражданского колокола, который звонит, возвещая радости и печали людей.

Эти здания могут служить прекрасными примерами работы Массонской гильдии в тринадцатом веке; в четырнадцатом и пятнадцатом стиль постепенно изменился в сторону менее жестких линий. Окна были расширены и заострены, а арки над арками окон стали заостренными; фронтоны с черепичными крышками, размещенные над окнами, еще больше усилили эффект и подчеркнули влияние новой готики. Древний дворец приоров и Палаццо дель

Пополо, стоящие близко друг к другу в Тоди, иллюстрацию которых мы приводим, демонстрируют этот прогресс в очень заметной степени. Разница между этими двумя зданиями заключается лишь в том, что они находятся между дворцом короля Дезидерия в Сан-Джеминьяно и Палаццо Веккьо во Флоренции. Палаццо Пабблико в Перудже с его благородной Рингьерой и лоджией можно считать кульминационной точкой гражданского строительства в романском стиле. Его главный дверной проем - шедевр комасинской работы. Мастера поместили свой знак льва под колонной, но и лев, и колонна секуляризованы; вместо церковной колонны здесь квадратная пилястра с нишами, содержащими изящные фигуры гражданских добродетелей — справедливости, милосердия, стойкости, милосердия и т.д. В тимпане арки стоят три епископа, а над архитравом два других льва на кронштейнах обозначают пружину арки. Дверь окружена чередой красивых лепных украшений, арабесок и чрезвычайно богатых спиралей. Хотя этот Палаццо Пабблико в Перудже исключительно красив, все же, если сравнить его с другими общественными зданиями того времени в Италии, сходство таково, что нельзя отрицать, что во всех них доминировало единое влияние.

В Палаццо Пабблико в Удине, которое было построено позже, в пятнадцатом веке Джованни Фонтана из Мелиде (мастером Палладио) и его сыном Маттео, мы видим связь между этими гражданскими зданиями в романском стиле и венецианской готикой. В верхних окнах по-прежнему сохранились ломбардские колонны, но маленькие арки более богато украшены и оформлены в готическом стиле. Колоннада, образующая Рингьеру, образована явно заостренными арками. В этом есть заметное сходство с венецианской архитектурой, и это объясняется его происхождением. Фонтаны много работали в Венеции и сотрудничали с Ломбарди, которому Венеция многим обязана своей прекрасной готической гражданской архитектурой. Во времена *чинквеченто* масонской гильдии был большой спрос на дворцы. Республики начали превращаться в княжества, богатство и аристократия снова взяли верх. Великие церкви уже были построены, и поэтому, чтобы нанять многих великих мастеров архитектуры и скульптуры, чьи семьи на протяжении поколений украшали итальянские города, доминирующие семьи в них соперничали друг с другом в строительстве дворцов.



Вход в муниципальный дворец в Перудже (1340).

[См. стр. 257.](#)

Во Флоренции Медичи были первыми, Строцци следовали за ними по пятам. Затем все другие старинные семьи, Гвиччардини, Ринуччини, Антинори, Боргини и др., также пригласили мастеров Флорентийской гильдии построить для них дворцы. Кронака, Сангалло, Баччо д'Аньоло - все имена, чьи предки были хорошо известны либо в Сиене, либо в Орвието, либо в Ломбардии, составляли планы и руководили работами. И тот, кто сравнивает эти дворцы один с другим, не может не признать, что, какими бы разными ни были руки, создавшие их, во всех них прослеживается один тип и один стиль, то есть все архитекторы были братьями из одной гильдии и получили одинаковую подготовку. Флорентийский дворец нес на своем лице отпечаток своей расы; вы можете постепенно проследить его от Бролио ломбардских времен до средневековой крепости и республиканского общественного дворца. Здесь, во дворцах Риккарди и Строцци, Питти и Гвадальи, та же основательность архитектуры; но вместо гладко обтесанных блоков огромные камни оставлены грубыми, *alla rustica*.^[197] Здесь окна той же формы, увеличенные и украшенные ажурными узорами и цоколями вместо древней колонны, но непосредственно унаследованные от более старой

формы. Здесь древний венец из ломбардских арок уменьшен до богатого карниза; зубчатые стены видны выше только в старых зданиях, как в Палаццо Феррони.

В интерьере кортилия с ее арочной *лоджией* с колоннами вокруг нее занимает особое место в центре здания. Двор Палаццо Веккьо в 1299 году, Риккарди, Строцци и множество других частных дворцов пятнадцатого века практически не изменились по форме. *Лоджия*, которая была такой важной деталью в частном доме Республики, теперь либо вынесена в сад, либо находится на верхнем этаже, где она доставляет удовольствие самой семье, и больше не является местом общественных встреч. Это различие полностью зависит от изменившегося состояния общества.

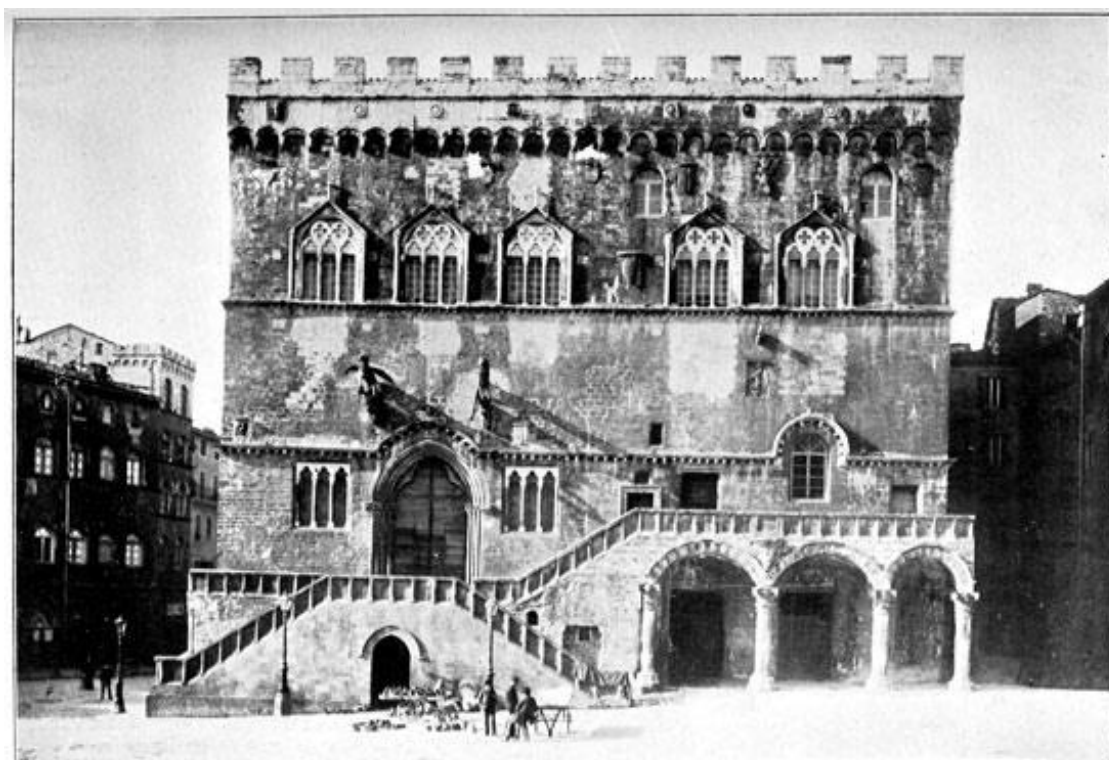
Как и во Флоренции, так было в Милане, Венеции и других городах, где масонские ложи были основаны в эпоху великого церковного строительства. Знать нанимала строителей, чьи руки жаждали работы. И какие дворцы они строили, и какое богатство богатого готического убранства они на них расточали! Большинство венецианских готических дворцов мы обязаны семьям Буни и Ломбарди, чей путь мы проследили в главе о Венеции. Здания эпохи Возрождения принадлежат в основном членам флорентийской ложи, таким как Сансовино и Сан-Микеле, которые переехали в Венецию в шестнадцатом веке.

В Риме, где власть папы была абсолютной, дворцового строительства было меньше, но ломбардская гильдия была широко занята в своей старой отрасли строительства крепостей и мостов. Мастера Бартоломео и Bertrando Комо занимались по приказу Папы Пия II. для укрепления фортификационных сооружений С. Анджело. Маэстро Антонио из Комо построил Понте Лукано, маэстро Антонио да Кастильоне - Понте Маммоло и Понте Молле. Маэстро Манфредо да Комо был построен по заказу Пия II. построить новую крепость на высотах Тиволи, чтобы защитить долину Анио от вторжений со стороны Абруцци. Следующие записи из реестра подтверждают, что маэстро Манфредо работал там —

"1461. 12 Августа. Двадцать пять дукатов, выданных казначею по приказу его Святейшества, для выплаты маэстро Манфреду Ломбардцу на строительство замка Тиволи (*рокка ди Тиволи*)".

"1462. 14 мая. Маэстро Манфредино, строителю, 200 золотых флоринов в счет работ в крепости Тиволи".

"1462. 6 Октября. 400 *дукатов за камеру* мастеру Манфредино Ломбардцу, который работает в замке Тиволи".[\[198\]](#)

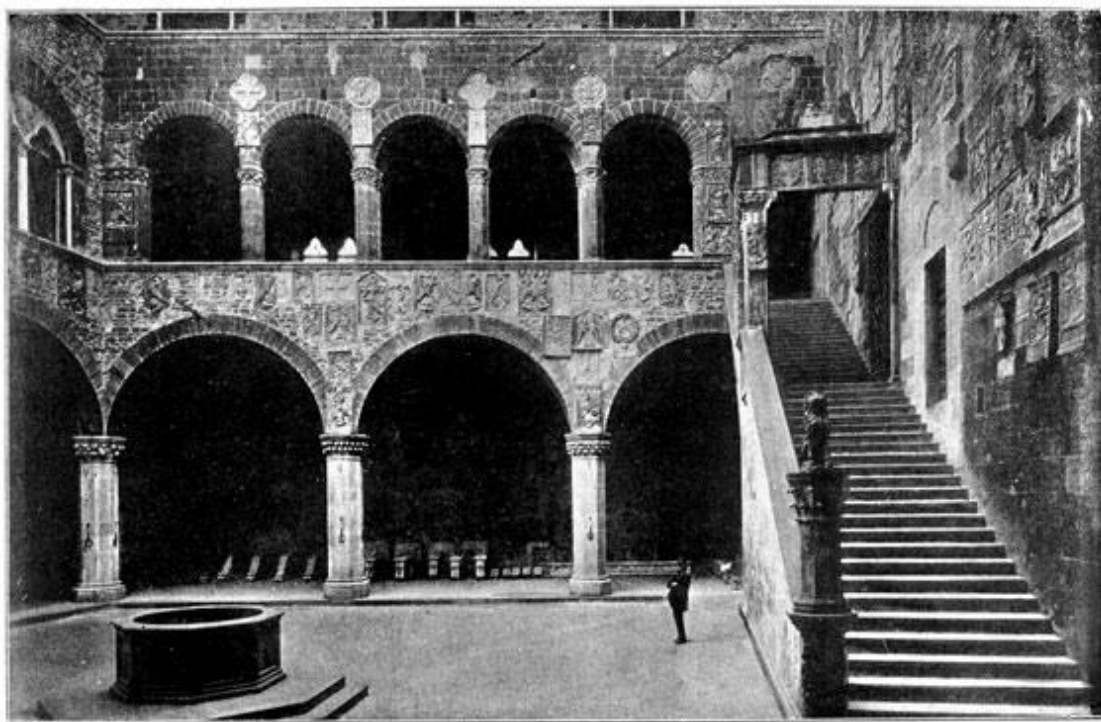


Palazzo Pubblico at Perugia.

См. стр. 257.

Мастер Манфред и Паоло да Кампаньяно, оба комачинцы, построили мост Систо, который ошибочно приписывают Баччо Понтелли.

Папа Сикст IV. нанял Джованни ди Дольчи для строительства цитадели Чивита Веккья, которую Баччо Понтелли закончил после смерти Джованни. Антонио ди Джованни да Каноббио построил форт в Золфанелле в то же время, в то время как Франческо ди Пьетро да Тривиаго, Франческо да Комо и Джорджио Ломбардо были совместными архитекторами замка в Санта-Мармелле. Итак, мы видим, что почти все папские форты были работой лангобардов, связанных с Римской ложей. На своих родных холмах лангобарды выполняли аналогичные работы.



Двор Барджелло, Флоренция. Построен Якопо "Тедеско".

См. стр. 257.



Башня Палаццо Веккьо во Флоренции. Спроектирована магистром Арнольфо.

См. стр. 257.

В 1500 году нашей эры маэстро Якопо Дагурро да Биссоне, который был самым способным инженером, построил великолепный виадук длиной сорок восемь метров над Натисоне, среди скал и выступающих утесов Чивитале во Фриули.

КНИГА IV АРХИТЕКТОРЫ ИТАЛО-ГОТИКИ И РЕНЕССАНСА

ГЛАВА I

ОТДЕЛЕНИЕ ХУДОЖНИКОВ

Обычно считается, что живопись в какой-либо степени не связана с архитектурой: на самом деле, сейчас она стала совершенно независимым искусством. Я полагаю, что в средние века дело обстояло иначе. Великая первобытная гильдия комасинов, по-видимому, охватила все декоративные искусства, хотя особенно скульптуру, как неотъемлемые отрасли архитектуры. Существуют неоспоримые доказательства многогранного характера обучения в *Comasine laborerium*. Были *Magistri insigneriorum*, или мастера-архитекторы; *Magistri lapidum*, или скульпторы, и *Magistri lignorum*, или мастера-плотники. Эти последние, по-видимому, в старые времена были проектировщиками строительных лесов и изготовителями балок для кровли; резчиков по дереву и инкрустаторов называли *Маэстро д'Инталио*. Затем, конечно, были кузнецы и мастера по металлу, а также художники-фресковщики, которые также достигли звания Мастера. Но ни одна отрасль не была полностью отделена от других вплоть до четырнадцатого века, когда были основаны компании художников. Мы видим, что один и тот же человек строит, проектирует, ваяет, рисует и даже работает с золотом или железом и, кажется, одинаково хорош во всех стилях, так что обучение в *laborerium* должно было быть особенно всесторонним.

Причина, по—видимому, в том, что все изобразительные искусства - живопись, скульптура и обработка металла — рассматривались комачинцами как незаменимые помощники архитектуры, и ни один строитель не был в их глазах достойным быть Мастером, пока он не умел не только возводить свое здание, но и украшать его. Их символическая церковь была для них чем-то вроде Библии, отражающей все пункты вероучения, но само здание было всего лишь бумагой и переплетом Библии; скульптор поместил фронтиспис, объясняющий ее внутренний смысл, а мозаичист и фрескоп добавили, так сказать, буквенную печать и иллюстрации. Церкви Равенны показывают, насколько полной и насыщенной была эта внутренняя иллюстрация, как Христос и Апостолы, ангелы и пророки, святые и мученики сияли на этих стенах, как прекрасная библейская книжка с картинками на протяжении веков. То, что именно в таком свете ранние христиане смотрели на свои церкви, ясно из многих отрывков первых Отцов Церкви. Святой Василий (379 г. н.э.) в проповеди говорит— "Восстаньте, теперь, молю вас, вы, прославленные живописцы добрых дел этой армии. Прославь своим искусством изуродованные изображения их вождя. С помощью красок, наложенных твоей хитростью, прославь коронованного мученика, изображенного мной слишком слабо. Я ухожу побежденным перед вами в вашей картине превосходства мученика и т.д. и т.п." [199]



Настенное украшение восьмого века в подземной церкви Святого Клементе, Рим.

См. страницы 10 и 268.

Вот описание христианской святыни святым Григорием Нисским (четвертый век)— "Кто приходит в подобное место, где есть памятник праведности и святая реликвия, его душа радуется великолепию того, что он созерцает, видя дом как храм Божий, созданный самым великолепным образом, как по величине строения, так и по красоте окружающего орнамента. Там ремесленник придал дереву форму животных; а камнерез отполировал плиты до гладкости серебра; и художник представил цветы своего искусства, изобразив постоянство мучеников, их сопротивление, их муки, дикие формы их тиранов, их бесчинства, пылающую печь и благословенный конец победителя; изображение Христа в человеческом облике, председательствующего на состязании, - все это как бы в книге, одаренной речью; создавая для нас с помощью красок, он искусно изобразил их. рассказанный нам о борьбе мучеников, сделал этот храм славным, как некий блестящий плодородный мед. Ибо безмолвный узор на стенах обладает искусством говорить и оказывать самую мощную помощь. И тот, кто разложил мозаику, сделал этот тротуар, по которому мы ступаем, равным истории". (Из перевода отца Малруды, в *Сан-Клементе*, стр. 34, 35. Святой Григорий писал до 395 г.[200])

Несомненно, богатство цвета этих византийских мозаик пробудило вкус к живописному украшению интерьеров зданий, и комачинцы, не имея в своем распоряжении греческих мозаичистов, нашли более простой и быстрый метод написания своих священных писаний на стенах — *то есть* фрески. Первое упоминание о фресках относится к фрескам во дворце Теодолинды, где на стенах были изображены ее лангобарды. Несколько ломбардских церквей также сохранили признаки того, что когда-то были расписаны фресками.

Но если кто-то желает увидеть, что раннехристианский художник мог изобразить на фресках, пусть он отправится в ту интересную римскую церковь Сан-Клементе, где в результате раскопок, произведенных в 1857 году, была обнаружена древняя базилика четвертого века, почти законченная под нынешнюю, которая датируется примерно двенадцатым веком. Эта древняя церковь была построена святым Климентом, третьим епископом Рима, и в ней Григорий Великий читал свои тридцать вторую и тридцать восьмую проповеди. По подземным развалинам с их величественными древними мраморными колоннами и огромным полукругом трибуны, хотя они и скрыты фундаментом верхней церкви, мы судим, что это было гораздо более красивое здание, чем то, что находится наверху. Кроме того, его стены были покрыты фресками, некоторые из которых в точности повторяют по стилю фрески в Сан-Пьеро-а-Градо, также датируемые, как говорят, до десятого века. Фрески, которые были обнаружены на подземных стенах, расположены, как будет видно из наших иллюстраций к ним, в три ряда, которые, по-видимому, относятся к трем разным эпохам — несомненно, к двум. Верхняя группа святых и мучеников отчетливо византийская по стилю, рисунку и расцветке. На них изображены обычные ряды неподвижных святых и мучеников в украшенных драгоценными камнями одеждах, которые можно увидеть на мозаиках церквей Равенны. Я полагаю, что они относятся к церкви четвертого века, когда римские строители использовали византийский декор. Второй ряд под этим относится к более натуралистической школе Комачине и, вероятно, датируется реставрацией папы Адриана в восьмом веке. В них, а также во фресках Сан-Пьеро-а-Градо прослеживается подлинная связь между традиционной византийской школой и натуралистическим ренессансом в Тоскане. Здесь больше нет икон или абстрактных изображений святых; люди больше не застывшие, а полные действия и экспрессии, хотя и то, и другое выражено несовершенно. На самом деле это реальные люди и их истории. Вся жизнь святого Климента рассказана в сценах. Есть даже портреты живых людей, таких как Бено ди Рапизо и его жена Мария, которые "из любви к блаженному Клименту" приказали написать фрески. Не забыты и их дети, мальчик Клемент (*пуэрулу*с Клементс) и его сестра маленькая Атилия. Это настоящие портреты, поскольку лицо Бено в двух разных сценах идентично. Цвет также не похож на византийских святых, изображенных выше. Те богаты твердыми тяжелыми оттенками; эти более легкие и больше в стиле ранних сиенских или тосканских. Под этим рядом сцен находятся орнаментальные фризы, в которых угадываются римские классические формы, натурализованные в витиеватых свитках, а под ними - линия фресковых панелей. Одна панель, по-видимому, скопирована с мозаики на потолке круглой церкви Ста. Костанца; другая напоминает символические круги и знаки Катакомб. Третий, самый интересный из всех, - это тот, который посвящен строительству церкви, о которой мы упоминали ранее. Здесь стоит Сисиний, и независимо от того, является ли он героем чуда Святого Климента, как утверждает отец Малруди, или нет, он, безусловно, является Мастером-архитектором, стоящим в своей тоге и надевающим под нее масонский фартук, руководя своими людьми, Альбертом, Космой и Карвонселем, при движении колонны. Фигуры на этом рисунке настолько более грубые и не прорисованные, чем на приведенных выше, что вряд ли может показаться, что они сделаны одними и теми же руками. Я объясняю это тем фактом, что при изображении естественного наброска из реальной жизни у художника не было традиционных моделей, которыми он мог бы руководствоваться, как в случае со своими

святыми и девственницами, и, следовательно, ему было трудно изобразить своих коллег по работе в сложных позах. Искусство катакомб не имеет ничего общего с этими фресками, которые имеют более свободный и естественный стиль и являются истинными предками тосканской школы фресковой живописи.

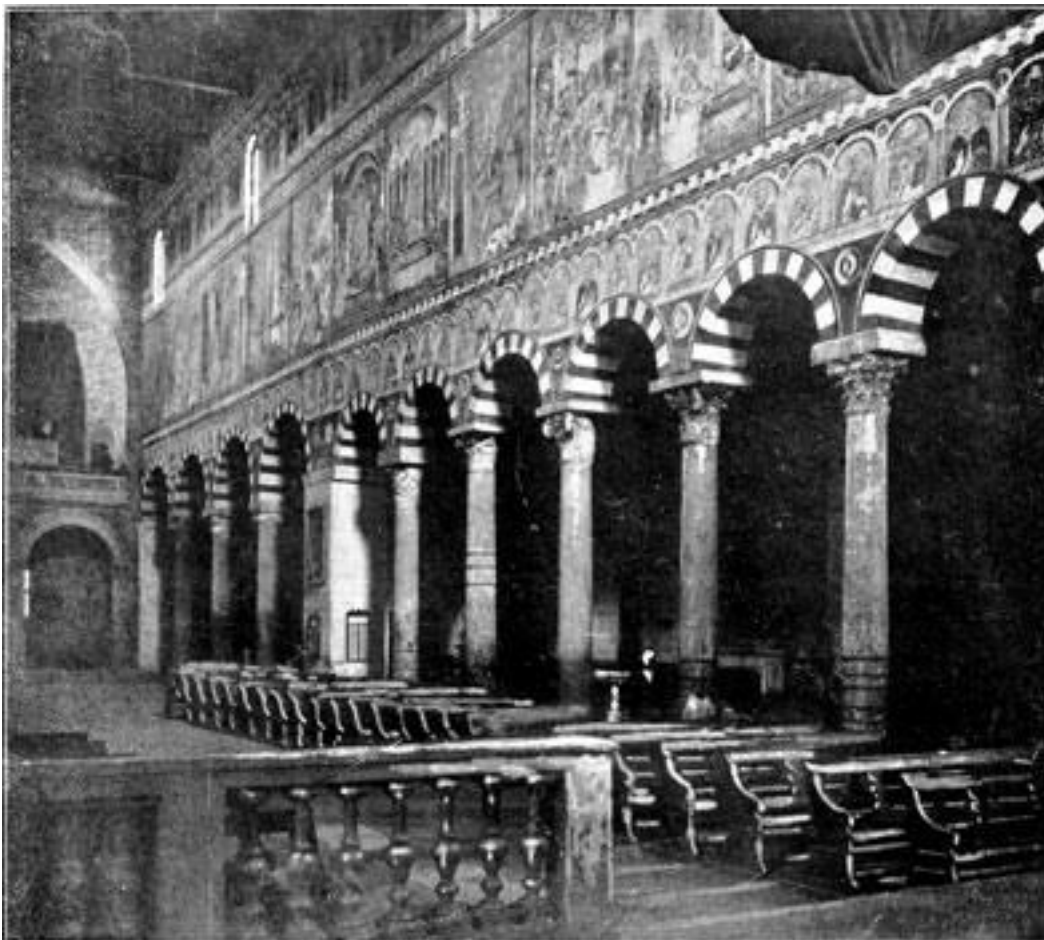


Фрески 8 века в подземной церкви Святого Клементе, Рим, с портретами мецената Бено ди Рапизо и его семьи.

См. страницы 10 и 268.

Мы могли бы назвать это самым ранним возрождением природы после того, как исчезло традиционное влияние Византии; следующее звено можно увидеть в церкви Сан-Пьеро-а-Градо, в трех милях от Пизы, где сохранились, безусловно, лучшие образцы фресковой живописи Комачине. Церковь, которую я описал в главе, посвященной эпохе Карловингов, была построена вскоре после правления папы Льва III (795-816). Говорят, что фрески датируются до 1000 года нашей эры. Как и работы Святого Климента, они не византийские, и все же, хотя и полны жизни и действия, в них есть восточный привкус; они не похожи на более позднее тосканское искусство, их цвет более светлый, а рисунок фигур другой.

Преобладающий оттенок - красивый эфирный бледно-зеленый, который ни на что не похож в тосканском искусстве, хотя Перуцци создал нечто подобное в шестнадцатом веке. Стоя в одном конце церкви и глядя вниз на неф, можно было представить себе равеннскую церковь с ее мозаикой, смягченной и превращенной во фрески. Они являются ценным доказательством того, что среди комачинских мастеров живописное убранство считалось неотъемлемой частью здания. Они изложили положения своего вероучения в своих скульптурах снаружи, но они написали историю церкви на стенах внутри. История церкви в общих чертах рассказана в череде пап над арками, заканчивающейся Львом III.; история этой церкви, в частности, рассказана в больших сценах над ними. Вот церковь в том виде, в каком она выглядела при постройке, а вот корабль святого Петра, выброшенный на берег в Градо, и его проповедь, и крещение, и тюремное заключение и т.д. Фактически, вся его жизнь все еще светится, хотя и гаснет на южной стене. Северная стена отдана его смерти и чудесам. Вот его распятие возле обелиска на холме Яникулер и обезглавливание его товарища-мученика святого Павла в Тре Фонтане с таинственной кроваво-красной птицей, которая пила его кровь. Другая сцена показывает, как папа Симмах (498 г. н.э.) извлекает из могилы тела двух Святых и дает обет построить церковь Святого Иоанна Латеранского, а последняя сцена показывает его освящение этой церкви. Интересно отметить влияние Комачине на рисунке. Башни - ломбардские, и все здания имеют круглые апсиды. Люди, которые не являются священнослужителями или святыми, кажутся лонгобардцами, в красноватых туниках, сандалиях с кожаными ремешками и длинными волосами. Что касается львов, которые лежат в ожидании перед крестом Святого Петра, то они в точности повторяют форму притаившихся львов под аркой Комачине. Рисунки других зверей показывают, что художники были менее привычны к ним, чем к своим традиционным львам.



Интерьер церкви Сан-Пьетро-а-Градо близ Пизы, с фресками 9 века.

См. стр. 270.

Если это правда, что эти фрески, как и те, что под Сан-Клементе, действительно относятся к девятому или десятому векам, и если они были написаны местными художниками, это поставило бы Пизу намного выше Сиены в истории искусства, и Мерзарио был бы неправ, утверждая, что до начала строительства собора в Пизе не было художественной школы. Состояние искусства в двенадцатом и тринадцатом веках действительно склоняет меня отнести эти византийско-натуралистические картины, согласно легенде, к девятому веку, то есть до падения искусства, которое произошло во времена немецкого нашествия и феодального гнета после Карла Великого.

Конечно, Чимабуэ, которого называют "Отцом тосканского искусства", не мог написать их, хотя в эпоху возрождения он, возможно, изучал их как более ранние работы своей гильдии, поскольку у нас есть документальные свидетельства его связи как *магистра* с Пизанской ложей. Первым великим художником этой ложи был Джунта ди Пиза, которого иногда называют *Magister Juncte*. Он был сыном художника еще более старшего возраста, Гвидотто даль Колле, который был Мастером в 1202 году нашей эры и жил до 1255 года.^[201] Мы приводим факсимиле старой гравюры, на которой изображены две его картины: одна изображает падение Симона Волхва в церкви Святого Франциска в Ассизи; другая изображает святого Иоанна с древнего распятия в С. М. дельи Анджели в Ассизи. Византийский стиль в живописи Чимабуэ можно проследить до влияния Джунты, о котором древний писатель Падре Анджели, говоря о его картинах в Ассизи, говорит: "хотя его учителями были греки, все же он научился своему искусству в Италии, около 1210 г. н.э."^[202] Это доказательство связи восточных художников с западными архитекторами.

Джунта, ставший *магистром* в 1210 году, на столетие опередил Джотто во фресках святого Франциска Ассизского, где, среди прочего, он нарисовал распятие с братом Элиасом, преклонившим колени у подножия. Брат Элиас был учеником святого Франциска и современником самого Джунты, который начертал на своем распятии:

FRATER ELIAS FIERI FECIT

JESU CHRISTE PIE

СКУПОСТЬ, ГЕЛИЧЕСКАЯ ПРЕДОСТОРОЖНОСТЬ.

GIUNTA PISANUS ME PINXIT A.D. 1236. IND. 9.

Моррона воспроизвел с помощью гравюры на меди подлинную работу Джунты — распятие со Святым Отцом наверху и Мадонной и Святым Иоанном по бокам, которое много лет оставалось в дыму на кухне монастыря Св. Анна в Пизе. Налицо решительная попытка преодолеть скованность его первых византийских учителей и большая доля живого выражения в меньших фигурах. Та же склонность к природе видна в фигурах его *Падения Симона Волхва* в Ассизи. Дель Валье и Моррона, судя по свидетельствам стиля, утверждают, что Джунта ди Пиза был мастером Чимабуэ. Но поскольку Джунта получил степень *магистра* в 1210 году, а Чимабуэ родился только в 1240 году, это кажется невозможным. Что касается времени, то более вероятно, что Гвидо Сиенский, художник знаменитой Мадонны в Сан-Доменико, возможно, чему-то научился у Джунты; но поскольку все три этих основных Мастера, каждый из которых стал главой школы живописи в своей собственной ложе, были членами великой гильдии, источник обучения мог быть общим для всех, и, более того, этот источник должен был быть изначально или частично византийским.



С картин в Ассизи магистра Джунты из Пизы.

[См. стр. 271.](#)

Упомянув, что Джунта учился у греческих мастеров в Италии, мы можем отметить, что Вазари, по поводу Чимабуэ, рассказывает историю о флорентийцах, приглашавших греческих мастеров преподавать там живопись. Это утверждение часто высмеивалось современными авторами, но, в конце концов, в нем может содержаться крупица истины. Принимая во внимание тот факт (который поражает нас по мере того, как мы больше изучаем ранние церкви Комачине), что архитектура римская, а орнамент демонстрирует натурализовавшееся греческое влияние, мы приходим к тому, что, возможно, является правдой; что византийские братья, вступившие в гильдию после эдикта Льва Исаврийца, все еще имели своих потомков в ней, в рядах художников, как семьи Кампионезе и Буни на протяжении веков имели своих потомков среди архитекторов. Это объясняет, почему Андреа Тафи работал вместе с Аполлоном Греком над мозаикой на трибуне флорентийского баптистерия.^[203]

Дель Мильоре в своем *Дополнении* к "Жизнеописаниям" Вазари говорит, что в контракте, датированном 1297 годом, он прочел "Магистр Аполлоний Флорентийский живописец". Здесь мы видим одного из тех самых греческих мастеров, упоминание о которых высмеивал Вазари, и он, безусловно, связан с масонской ложей.

Имея общее происхождение, каждая ложа, тем не менее, выработала свой особый стиль, однако для всей гильдии было так много общего, что в тринадцатом и четырнадцатом веках казалось, что их всех пронизывает единый дух, и только эксперты могут отличить Лоренцетти от Мемми или Джотто от Спинелло Аретино. Мы находим их работающими то в одной ложе,

то в другой. Чимабуэ, хотя его основная работа была во Флоренции, где находилась его школа, был найден работающим в Пизанской ложе в 1301 году.

В архивах Кафедрального собора есть три документа того года, в которых говорится о нем. Один из них подтверждает выплату X солидов II либр. день "магистру Чимабуэ" и его *фамулусу* (ученику) за их работу там. Кто знает, не был ли *фамулус* молодым Джотто, или Джоктусом, как о нем пишут в старых документах!

Второй документ - квитанция Чимабуэ об оплате *лордом операио* (*Dominus operarius*) фигуры Святого Иоанна, написанной для этой гильдии (*Magiestatem*).

Третья сумма, по-видимому, является платой за витрину из цветного стекла, которая была нарисована на стекле Баччо, сыном Джовенчи из Милана, по проекту магистра Чимабуэ.[\[204\]](#)

Школа Чимабуэ во Флоренции, должно быть, очень процветала. Длинный список имен художников между 1294 и 1296 годами, имеющих квалификацию и согласившихся преподавать свое искусство во Флоренции, может быть составлен на основе древнего юридического реестра, который на ту дату вел нотариус сер Маттео Билиотти, который хранится в главном архиве контрактов Флоренции.[\[205\]](#) Here we find several of the Masters trained at Pisa, such as Lapo de Cambio, Lapo di Beliotto, Lapo di Taldo, Corso di Buono, Andrea di Cante, Grifo di Tancredi, Tura di Ricovero, Vanni di Rinuccio, Michele di Pino, Ranuccio di Bogolo, Guiduccio di Maso, Cresta di Piero, Bindaccio di Bruno, Guccio di Lippo, Bertino della Marra, Rossello e Scalore di Lettieri, Dino and Lippo Benivieni, Asinello d'Alberto, Lapo di Compagno, called Scartapecchia, Vanuccio di Duccio, and Bruno di Giovanni, the companion of Buffalmacco and Calandrino, of whom Vasari tells such funny stories.

Другой акт, датированный 1282 годом, представляет собой контракт, по которому Аццо, сын покойного художника Маццетто из прихода Сан-Томмазо, нанялся на шесть лет обучать своему искусству Ванни ди Бруно; вероятно, Джованни, отец упомянутого выше Бруно.

Росселло ди Лоттьери был прадедом Козимо Росселли. Вануччо был сыном знаменитого Дуччо из Сиенской ложи. Действительно, я думаю, что при тщательном расследовании мы могли бы обнаружить, что большинство из этих *магистров питтори* были связаны с той или иной Тосканской ложей.

В ту эпоху в гильдии было много художников. Был Томмазо де Мутина (Модена), чья Мадонна, написанная в 1297 году, находится в галерее в Вене. Там был Маргаритоне из Ареццо (1216-1293), великий древнерусский живописец мадонн и распятий, чьи работы до сих пор хранятся во Флоренции, Лондоне, Сиене и др. Обычно он подписывал их "Маргарита ... из Аретио пингебат". Однако на портрете святого Франциска в монастыре капуцинов в Синигалье написано "Margaritonis devotio me fec ...", а Мадонна, восседающая на троне в церкви Монте-Сан-Савино, не только подписана, но и датирована 1284 годом. Гвидо Сиенский и Маргаритоне были лидерами той процветающей школы в Сиене, кульминацией которой стали Спинелло Аретино и Лоренцетти, один из которых, Лоренцо Монако, соперничал с нашим Фра Анджелико.

Вплоть до четырнадцатого века в Пизе жили различные художники, художественные потомки школы Джунта. Синьор Моррона (*Pisa Illustrata nelle Arti del Disegno*, том ii. стр. 154) приводит список ученых Джунты. Среди них Бонавентура и Аппарекиато да Лукка, Дато Пизано, Винчино да Пистойя - список, который доказывает близость всех тосканских школ. Чуть позже, в 1321 году, мы находим некоего Вичино из Пизы в качестве ученика Гаддо Гадди во

Флоренции, где он закончил мозаики своего мастера в баптистерии. Чампи написал длинную диссертацию, чтобы доказать, что Вичино из Пизы должен быть Винчино из Пистойи, потому что он нашел последнее имя в некоторых документах. Но поскольку в его документах упоминаются картины, выполненные Винчино из Пистойи в 1290 году, а мозаики Вичино и Гадди датируются 1321 годом, представляется более вероятным, что на самом деле это были два разных человека — один, пистойчанин, был ученым Джунты из Пизы, упомянутым выше; другой, пизанец, был ученым Гадди во Флоренции несколько позже. В 1302 году мы находим художников из всех лож, собравшихся в Пизе. Вот магистр Францискус, художник из Сан-Симоне, названный как *магистр* высшего ранга. Он работает со своим сыном Викториусом и учеником Сандруччо. Вот Лапо из Флоренции, Беноццо Гоццолли,^[206] и "Художник Михаэлис"; Дуччо и Тура из Сиены, художники; и Датус Пиктор, который, возможно, тот самый Дато Пизано, которого упоминал как знатока Джунты.^[207]

Книги Пизанского кафедрального собора содержат, среди прочего, запись, указывающую на использование масляной живописи задолго до Антонелло де Мессина. Это не что иное, как оплата *организатором Опера* за 29 фунтов стерлингов. скипидара, 104 фунта. льняного масла по 28 динариев за фунт и 43 фунта из лака, все это предназначалось для художников *оперы волшебников*. Запись датирована 1301 годом и занимает 26-е место в *книгах проводника оперы* в Пизе за год MCCC1. "Johannes Orlandi sua sponte dixit se habuisse ad Operario libras duas den. pis. продолжая свободную жизнь в ноябре, трепещите, восхищаясь Волшебством.

"Libras quinquaginta quatuor, et solidos decem et octo den. pisanorum minutorum pro pretio centinarum quatuor olei linseminis ad operaio Magiestatis, et aliarum figurarium que fiunt in majori Ecclesia, ad rationem denariorum XXVIII pro qualibet libra."

Художник-Упечинус^[208] pro libris quadraginta tribus vernicis emptis Comunis an. 1303, назван художником Пизы.

Эти записи ясно доказывают, какую большую роль художники играли в работе масонского братства и как фрески на стене были составной частью церкви в Комачине и выполнялись, как и их строительство, совместным трудом многих Мастеров. Если вам не хватает доказательств этого, отправляйтесь куда угодно в Италии, и если вы сможете найти какую-нибудь церковь, в которой сохранилась стена от первоначальной раннехристианской или средневековой постройки любого возраста между четвертым и четырнадцатым веками, поскребите эту стену, и вы обнаружите, что там были фрески. Например, в Санта-Кроче, Сан-Миниато во Флоренции и во Фьезоле, везде, где реставратор снимал штукатурку, обнаруживались драгоценные работы старых мастеров. Но во всем этом мы должны представить себе, какой была средневековая церковь, по сохранившимся фрагментам: чтобы увидеть настоящую церковь Комачине двенадцатого или тринадцатого века, нужно отправиться в древний город Сан-Джиминьяно с его многочисленными башнями, где их не тронул реставратор и не побелил разрушитель семнадцатого века. Там целые церкви, каждый их дюйм, покрыты священными Писаниями или историями святых, выполненными яркими красками. На нашей иллюстрации изображен один из них работы Барны Сиенского до того, как художники отделились.

Испанская часовня в Сан-Мария-Новелла - еще один нетронутый образец широкого использования фрески гильдией. Большинство этих церквей были украшены художниками по фрескам, которые принадлежали к масонской гильдии до отделения художников, и, поскольку это так, вполне вероятно, что они работали вместе, как привыкли делать мастера

архитектуры, и это объясняет трудность различения в испанской капелле работ Мемми и Лоренцетти, которые, безусловно, работали вместе в Сиене, а также, вероятно, во Флоренции. Чимабуэ и Джотто, несомненно, были *магистрами* Масонской гильдии, поскольку оба они были не только художниками, но и строителями и работали вместе с другими мастерами.

Когда Чимабуэ обнаружил, что Джотто рисует свою овцу, он взял его в свою школу в сторожке, поскольку в то время был квалифицированным мастером. Но мальчик, должно быть, прошел послушничество не только в собственном *ателье* магистра Чимабуэ, но и в более широком преподавательском составе школы и *laborerium*, иначе он никогда бы не получил заказ на строительство башни и не смог бы изваять вокруг нее свой "Гимн труда".

Это была эпоха, когда изобразительное искусство освобождало свои крылья от оков традиции и устоявшегося конвенционализма, а также от оков работы под властью другого искусства, такого как архитектура. Художники, особенно когда был изобретен процесс нанесения масла, увидели, что перед ними открывается новая и независимая карьера, и устремились к свободе. Сиенцы были первыми. В 1355 году они вышли из масонской гильдии и даже отказались от своих четырех коронованных Святых, основав собственную компанию под знаменем и защитой святого Луки. Они называли это *Искусством Питтори Сенеци*. Читая их законы^[209], нельзя не признать, что они были составлены по тем же принципам, что и законы масонской гильдии, главными изменениями были разница в имени святого покровителя и исключение некоторых технических правил, особенно касающихся архитектуры.



Фреска в Сан-Джиминьяно. Работы магистра Барны из Сиены.

[См. стр. 278.](#)

Имена художников, сформировавших эту первую школу живописи, являются достаточным доказательством их прежней связи с гильдией *Comacine*. Вот Франческо ди Ваннуччо, который был вызван на совет *Оперы* в 1356 году, и Ландо ди Стефано ди Мео, чье имя появляется сначала в Массонской гильдии, а затем среди художников; Андреа ди Ванни, чей отец и предки были в ней, и который в 1318 году сам работал в Сиенском соборе вместе со своим отцом, где он внесен в книги как Андреуччо (бедный маленький Андреа) ди Ванни. Есть множество других членов семьи Ванни, некоторые из которых были в списках Массонской гильдии до того, как их нашли как художников. Затем был Бартоло, сын магистра Фредди, со своим сыном Андреа и внуком Джорджо. Бартоло, должно быть, был в то время уже стариком, так что его фрески в Сан-Джиминьяно были написаны до того, как художники отделились. Мы находим также Андреа и Бенедетто ди Биндо, внесенных в 1363 году в список "*Magistri lapidum*", а в 1389 году - в список художников; несколько членов их семьи также записались туда. Этот магистр Биндо был ломбардцем из Валь Д'Орча; там есть и другие комачинские имена, такие как Доменико ди Вальтеллино и Кристофано ди Чозона (Коссонья, недалеко от Палланцы).

Я полагаю, что после этого отделения церкви уже не были так сплошь украшены фресками. Алтарные изделия, представленные Джотто и Лоренцо Монако, частично заняли их место.

В 1386 году художники Флорентийской ложи последовали примеру своих *собратьев* в Сиене и также отдали себя под защиту святого Луки. Они называли себя *Братством Питтори*. Местом встречи этого Братства была старая церковь Святого Маттео, ныне уже не существующая. Их первая компания просуществовала до времен Козимо I., который покровительствовал ей и руководил ее реорганизацией в 1562 году.

Во времена Медичи в День Святого Луки Академия устраивала большие *праздники*, а все лучшие картины Флоренции были развешаны в монастырях монахов-сервитов.

Ко времени Великих герцогов Масонская гильдия, похоже, пришла в упадок. Из-за новых компаний по производству живописи, скульптуры и золотодобычи, которые освободились от старой организации; и секуляризации искусства, которая последовала из-за этих причин, и из-за уменьшения рвения к церковному строительству, масоны, должно быть, пришли в упадок, и гильдия умерла естественной смертью. Козимо вновь возродил и объединил три родственные отрасли искусства — архитектуру, скульптуру и Живопись — в своей *Академии прекрасного искусства*, где они остаются и по сей день. Знаменем Академии была группа из трех венков, лаврового, оливкового и дубового, с девизом — "*Леван ди терра аль сиэль ностро интеллетто*".

Лоренцо иль Магнifico проложил путь к возрождению скульптуры благодаря школе, которую он основал в своих садах. В настоящее время Академия располагает прекрасным зданием и очень интересной коллекцией картин, в основном ранних школ.

Здесь мы оставим художников, которые больше не имеют никакой связи с великой масонской гильдией. Это братство, тем не менее, образует связующее звено между старым классическим искусством и Ренессансом в живописи, как и во всех других отраслях. Без этого у нас не было бы великих фресок Джотто, Лоренцетти, Мемми и Гадди, поскольку ложи Сиены и Флоренции обучали своему искусству; и несомненным фактом является то, что после ухода художников славные дни фресковой живописи закончились. Художники больше не работали вместе, чтобы украсить каждый дюйм церквей, построенных братством, но они рисовали для себя, ради личной славы и денег. Множились мадонны, картины по обету и портреты: искусством правили заказчики и меценаты. Воображение и вдохновение редко доминировали, за исключением редких случаев, таких как Фра Анджелико, фра Бартоломмео, Рафаэль и Микеланджело, а также другие величайшие Мастера, выделяющиеся из толпы художников, наделенных истинным гением.

ГЛАВА II

ЛОЖИ СИЕНЫ И ОРВИЕТО

СИЕНСКАЯ ШКОЛА

- | | | | |
|----|---------|---------------------------|--|
| 1. | 1259 г. | Магистр Луглио Бенинтенди | Архитекторы, нанятые для строительства Сиенского собора. |
| 2. | | М. Рубео q. Бартоломеи | |
| 3. | | М. Стефанус Иорданус | |
| 4. | 1260 | г. Бруно Брусколи | Нанят 31 мая 1260 года для работы в соборе. |
| 5. | | М. Буонасера Бруначчи | |

6.	1266	г. Никколо Пизано	Изваял кафедру в Сиенском кафедральном соборе.
7.		М. Донато ди Ричевути	Его ученики и помощники. Донато и Лапо были натурализованы в 1271 году в Сиене. Арнольфо отправился во Флоренцию и получил там гражданство.
8.		М. Арнольфо	
9.		М. Лапо	
10.		М. Йоханнес филиус Никколи (Джованни Пизано)	Сын Никколо Пизано, который стал гражданином Сиены. Он был главным архитектором Кафедрального собора в 1290 году.
11.	1267	М. Йоханнес Стефани (сын № 3)	Трех <i>магистров</i> , работающих в Дуомо, которые были свидетелями выплаты Никколо Пизано за его кафедру.
12.		М. Орландо Орланди	
13.		М. Вентура Диотисальви из Раполано	
14.	1281 г.	М. Рамо ди Паганелло	подписал контракт в качестве строителя 20 ноября 1281.
15.	1308	года. Андреа олим Вентура	Сын № 13.
16.	1310	М. Лоренцо олим М. Виталис де Сенис (по имени Лоренцо Майтани)	Работал под руководством Джио. Пизано в Сиене во время своего ученичества. Был главным архитектором Орвието в 1310 году. Его сын Витале стал после него " <i>капо-маэстро</i> ".
17.	1310	года. Чоло ди Нери	Работали вместе в Сиене.
18.	"	М. Muto di Neri	
19.	"	М. Тери	
20.	1318	*М. Камаино ди Кресцентини ди Диотисальви[210]	Чоло берет Тери в ученики 10 сентября 1310. Внук Вентуры Диотисальви
21.		*М. Тино,	Его сын.
22.		*М. Corsino Guidi	
23.		*М. Джино ди Вентура	
24.		*М. Чеффо ди Вентура	Родственники семьи Диотисальви.
25.		*М. Ванни Бентивеньо	
26.		*М. Андреуччо Ванни	
27.		*М. Чекчо Ричевути	Его сын.
28.		*М. Гезе Бенекти	
29.		М. Ванни ди Чоне из Флоренции	
30.		М. Тон Джованни	Эти четверо вместе с Лоренцо Майтани (№ 16) проголосовали против продолжения строительства слишком большой церкви в Сиене и рекомендовали ее нынешний размер.
31.		М. Cino Franceschi	
32.		М. Niccola Nuti	
33.	1330	М. Витале ди Лоренцо,	Сын Лоренцо Майтани (№ 16). К.М. (<i>капо-маэстро</i>) в Орвието в течение шести месяцев

			после смерти своего отца с Никколой Нути (№ 32).
34.	"	M. Agostino da Siena	Эти пять скульпторов были наняты для создания гробницы епископа Тарлато в Ареццо; Агостино был главным скульптором и дизайнером.
35.		M. Джованни, его сын	
36.		M. Анджело ди Вентура	
37.		M. Симоне ди Джино	
38.		M. Якопо, его брат	
39.	1333 г.	†M. Paolo di Giovanni[211]	
40.		†M. Toro di Mino	
41.		†M. Чино Компаньи	работал в Сиенском кафедральном соборе с 1326 года.
42.		†M. Брат Да здравствует Компания	Монах гильдии, брат предыдущего.
43.		†M. Гвидо или Гвидоне ди Паче	Построил замок Гроссето вместе с Анджело Вентурой.
44.		†M. Андреа Ристори	
45.		†M. Амбросио Туре	
46.	1339	M. Челлино ди Несе из Сиены	Построил церковь святого Иоанна Крестителя в Пистойе; контракт был подписан 22 июля 1339 г.
47.	1339-40	m. Lando di Pietro	C.M. in 1339. Великий художник по металлу и выдающийся архитектор.
48.	1348	M. Stefano di Meo	Son of Magister Meo di Piero. Построил часовню Святого Петра в Массе.
49.	1349	г. Giovanni di M. Jacopo di Vanni	Эти братья работали в Фонте Бранда.
50.	"	M. Niccolo di M. Jacopo	
51.	1356	M. Герардо ди Биндо	Заплатил за консультацию по поводу нового кафедрального собора, когда Франческо Таленти и Бенчи Чоне приехали из Флоренции в качестве экспертов.
52.	"	Francesco di Vannuccio	
53.	1358	M. 3 ноября 1358 года Паоло ди Маттео	избран к.м.н. Орвието, а Морикус стал его помощником. Он ушел в отставку и умер в 1360 году.
54.		M. Морикус Петруччани	
55.	1360	M. Андреа ди Чекко Ранальди,	к.М.н. из Орвието, декабрь 1360.
56.	"	M. Лука ди Чекко,	Его брат и помощник; спроектировал ступени Кафедрального собора в 1386 году.
57.	1364	м. Паоло д'Антонио	к.М.н. из Орвието от 8 апреля 1364 г.
58.	"	M. Антонио ди Бруначчо	Потомок № 5; он вернул свою зарплату, потому что разорвал контракт, 17 марта 1364 г.

59.	1369	м. Йоханнес Стефани	Потомок Стефано Джордануса (№ 3). Он работал в церкви Святого Иоанна Латеранского у папы Урбана V. в 1369 году. Избран к.М. в Орвието 11 марта 1375 г.
60.	1377	г. Джакомо ди Буонфреди (детто Корбелла)	Изваял фасад Сиенского собора напротив больницы.
61.	"	М. Франческо дель Тонджио (известный как Франческо дель Коро)	Изваял хоры в Сиенском соборе в 1377 году, а также хор во Флорентийском кафедральном соборе.
62.	1379	М. Джакомо дель Тонджио	Его сын и помощник. Он изваял дарохранильницу Святого Пьетро в Сиенском кафедральном соборе.
63.	1384	Магистр Джакомо ди Кастелло	24 февраля 1384-85 гг. заключил контракт на изготовление трех цветных стеклянных окон для Кафедрального собора; он также изготовил окна Святого Франческо в Пизе в 1391 году.
64.	1386	М. Джованни Перуцци	Построил какую-то каменную башню в Сиенском соборе.
65.	1388	год. Мариано д'Аньоло Романелли	Вырезал несколько фигур для хора Сиенского собора.
66.	1390 г.	М. Лука ди Джованни	прибыл в Орвието во второй раз; первый раз это было в 1387 году. Он был во флорентийской ложе в 1386 году.
67.	1423	году. Бастиано ди Корсо (из Флоренции)	Нанят для изготовления 59 <i>браччи</i> из инкрустированного фриза в брусчатке ступеней главного алтаря.

На первый взгляд может показаться, что итало-готические соборы в Сиене и Орвието не могут иметь большого отношения к древней церкви Святого Микеле в Комачине в Павии, но они, несомненно, являются ее наследственными потомками и в значительной степени работой архитекторов из Комачине.

Документы доказывают, что ломбардская гильдия с *школой, лабораториумом и оперой* существовала в Сиене задолго до 1400 года нашей эры. Легенда, или, скорее, традиция, гласит, что эта ложа зародилась во времена лонгобардии, когда некий Ава, потомок Изельфреда, лонгобардского принца, построил первый сиенский кафедральный собор. Этот Ава, прежде чем отправиться в Сиену, приказал возвести церковь (Aula Santa) "на острове недалеко от Боргонуово у озера" (Insula prope Borgonuovo juxta lacus). Должно быть, это остров Комачине на озере недалеко от Комо-Нуово, который также назывался Боргонуово.^[212] Также говорят, что в 1180 году папа Александр III. отправился в Сиену, уроженцем которой он был, чтобы освятить новую базилику.^[213]

Здесь мы видим первую связь Гильдии Комачини с Сиеной, и я думаю, что это дает объяснение раннему существованию сиенской школы живописи.

Масонская ложа лонгобардов, по-видимому, была единственной в своем роде в то время в Сиене, и она просуществовала почти столетие после отделения художников в 1355 году нашей эры.

К тому времени было подготовлено так много местных архитекторов и скульпторов, что в гильдии образовались две отдельные партии, и сиенская клика начала ощущать потребность в независимой власти. В 1441 году произошел раскол, и сиенские скульпторы образовали собственное ответвление под названием *L'arte dei maestri di pietra*, Сене́зе, которое имело свои законы и постановления в надлежащей форме. Такой же раскол произошел в Венеции в 1307 году, когда был основан *Arte de taglia pietre*, и аналогичный раскол произошел позже во Флоренции. Раскол в Сиене был не очень удовлетворительным, поскольку 5 декабря 1473 года, как мы выясняем, они созвали встречу двух гильдий, чтобы обсудить способы работы в лучшем согласии друг с другом. Был составлен следующий компакт—

(1) Что все Мастера, ломбардцы или сиенцы, должны платить десять сольди за право поступления на работу.

(2) Что все в равной степени должны платить по пять сольди в год за *праздник Санти Кватро*; и что ломбардский *камарленго* должен быть выбран для совместной работы с сиенским для сбора этих и других денег; что у *камарленго* должно быть на руках не более двадцати пяти сольди; все деньги сверх этой суммы должны быть немедленно инвестированы.

(3) Ломбардский *камарленго* подчиняется тем же законам, правилам и штрафам, что и сиенский.

(4) Что *гарцони* (новички или ученики) не должны претендовать на получение заработной платы, но мастера, нанимающие их, должны получать каждому по три сольди в год, как гласит устав.

(5) Что, когда необходимо "произвести сбор", ломбардские мастера обязаны присутствовать наравне с гражданами и под тем же наказанием, что и в соответствии с законом. Ниже следуют названия договаривающихся сторон, указанные в первоначальном отчете о совещании.[\[214\]](#)

Et primo, nomina Magistrorum Senensium.

- Magister Laurentius Petri
- M. Urbanus Petri
- M. Franciscus Ducci
- M. Dominicus Andreae
- М. Петрус Зантебуони
- М. Джоаннес
- М. Витус Марси
- М. Марианус Сани
- M. Tullius magistri Marci
- М. Маннус Антоний
- M. Galganus Ioannis
- M. Iulianus Iacobi
- M. Iacobus Ioannis

- М. Антониус Гини
- М. Dominicus Cambii
- М. Алоизиус Руджиери
- М. Franciscus Andreae
- М. Petrus Antonii

Sequuntur nomina Magistrorum Lombardorum.

- Magister Guglielmus Joannis de Sanvito
- М. Franciscus Christophori de Cumo (Como)
- М. Джоаннес Гульельми де Санвито (сын № 1)
- М. Стефанус Фиделис де Вольтолина (Valtellina)
- М. Adamus Ioannis de Thori
- М. Ioannes Iacobi de Sanvito
- М. Алексус Иоаннис де Санвито (его сын)
- М. Мартинус Мартий де Санвито
- Господин Иоанн Талентин де Санвито
- М. Iacobus Dominici de Lamone
- Мсье Иоаннес Якоби де Ламон (его сын)
- М. Гульельмус Антоний де Санвито
- М. Paulus Thomae de Charazza
- М. Antonius Ioannis de Ponte
- М. Iacobus Petri de Condupino
- М. Antonius magistri Alberti de Lamone
- М. Ioannes Francisci de Lamone
- М. Ioannes de Ponte
- М. Гульельмус Андреае де Санвито

Acta fuerunt, etc.

Но даже это не увенчалось успехом. 6 января 1512 года мы находим, что Сиенская ложа обратилась с петицией к синьории о том, что, хотя в древние времена братья масонской гильдии всегда имели обыкновение проводить свои собрания и объединяться для богослужений в своей собственной часовне *Сантис Кваттро* в кафедральном соборе, "иностранные" строители теперь отделены от этого капитула (ложи), все деньги, которые раньше собирались для финансирования этой часовни, теперь собираются между ними и отправляются в Ломбардию, не консультируясь с указанным капитулом (*capitudine*), "к серьезному ущербу и позору всех членов масонской гильдии". нашего города и упомянутой часовни", "таким образом, мы молим вашу синьорию, чтобы вы приказали, чтобы упомянутая ложа собиралась в соответствии с древними правилами ордена, под страхом наказаний, указанных в древнем Бревне ... который будет полезен и почетен для нашего города и упомянутой часовни". [215] Из этого мы понимаем, что ломбардские мастера были не только самой ранней гильдией архитекторов в Сиене, но и самой могущественной, поскольку сиенское отделение не могло даже содержать часовню своего святого покровителя без их помощи.

Возможно, будет интересно просмотреть заголовки устава Сиенской масонской гильдии, которые, без сомнения, были похожи, если не идентичны первоначальному; во всяком случае, они прольют свет на организацию.

Глава I. На того, кто проклинает Бога или Святых (штраф в двадцать пять лир).

Глава II. На того, кто выступает против синьории города (штраф в размере двадцати пяти лир).

Глава III. Об избрании *ретторе* и *камарленго*. (Во флорентийской ложе, которая придерживалась старой латыни, их называют *caput magister* и *provveditore*.)

Глава IV. Об образовании советов и их продолжительности.

Глава V. Как обращаться с подчиненными (*соттопости*).

Глава VI. О тех, кто не подчиняется ректору или *камарленго*.

Глава VII. Для того, кто отказывается от цитирования (штраф в размере двадцати сольдо).

Глава VIII. О том, кто клянется кровью или телом Бога.

Глава IX. О том, кто берется за рискованную работу.

Глава X. Все имена *соттопости* должны быть вписаны в Краткое содержание.

Глава XI. Чтобы никто не мог отнять работу у другого Мастера.

Глава XII. Контракты с учениками должны быть заключены до *камарленго*.

Глава XIII. Как следует отмечать праздник Четырех святых мучеников.[\[216\]](#)

Глава XIV. О вступлении иностранного Мастера в гильдию.

Глава XV. *Di chi vietasse il pegno al messo*. (Я не могу получить четкого перевода этого; я думаю, что это означает обещание при получении комиссионных.)

Глава XVI. *Камарленго* передает все квитанции Великому магистру.

Глава XVII. О жалованье чиновников гильдии.

Глава XVIII. Как должны проводиться *праздники* (штрафы в размере пяти сольдо всем, кто работает на *празднике*. Названы сорок девять *праздничных* дней).

Глава XIX. Тот, кто присягнул другой гильдии, не может быть ни Великим магистром, ни *камарленго*.

Глава XX. Что *камарленго* хранит для гильдии все деньги, полученные от *соттопости* (братьев низшего ранга).

Глава XXI. О добросовестности при получении комиссионных.

Глава XXII. Как должны быть похоронены члены церкви.

Глава XXIII. Как застраховаться от рисков.

Глава XXIV. На улицах не должно быть никаких споров или деловых дискуссий.

Глава XXV. Как должен поддерживаться *праздник* гильдии, чтобы ректоры имели полную власть командовать.

Глава XXVI. Как должны быть отправлены восковые свечи монахам Мантеллини для *праздника*.

Глава XXVII. Порядок уплаты десятины.

Глава XXVIII. Что все приказы исходят от Великого магистра.

Глава XXIX. Как уходящие должностные лица должны инструктировать новых. (*т.е. Административный совет, который периодически менялся.*)

Глава. XXX. Что ни один Мастер не может браться за вторую работу, пока не будет оплачена первая.

Глава XXXI. Кирпичники и каменщики должны соблюдать правила гильдии.

Глава. XXXIV. О тех, кто лжет против других.

Глава. XXXV. Те, кто требует встречи или консультации, должны заплатить гильдии пятнадцать сольди.

Глава. XXXVI. Что Великий магистр, уходя в отставку, должен созвать трех *риведиторов*[\[217\]](#) для проверки его отчетов.

Глава XXXIX. Что ни один мастер по дереву не должен работать с камнем.

Глава XL. *Требования* (уставы) пересматриваются каждый год.

Глава XLI. О вступлении в ложу Мастеров из города или окрестностей.

Устав очень справедлив и хорошо составлен и, безусловно, должен быть составлен на основе многолетнего опыта работы в гильдии.

В 1447 году мы обнаруживаем еще один раскол. Мастера резьбы по дереву отделяются от скульпторов по камню и создают свои собственные уставы. Мало-помалу, по мере того как искусство становится все более совершенным и требует все большей свободы, масонская монополия, существовавшая веками, рушится.

Теперь мы должны вернуться к строительству Кафедрального собора силами этого множества братьев.

Именно в 1259 году гражданский совет решил продолжить реставрационные работы в Сиенском кафедральном соборе и сформировал совет из девяти влиятельных граждан вместе с *магистрами* Масонской гильдии для руководства работами. К февралю 1321 года их идеи и амбиции настолько расширились, что они предложили сделать нынешнюю церковь трансептом и пристроить большой неф, "чтобы получилась красивая и величественная церковь со всеми богатыми и подходящими украшениями". Строительство нового нефа действительно было начато, и высокая голая стена с прекрасным окном в ней по сей день

остается загадкой для туриста. Однако от этого обширного проекта отказались, и строительство продолжилось в менее амбициозных масштабах.

Теперь подробнее обо всех этих изменениях. До Джованни Пизано мы встречаем лишь несколько причудливых имен, таких как магистр Мануэллус, сын покойного Риньери, который сделал партер в хоре в 1259 году; Луглио Бенинтенди, Вентура Диотисальви, магистр Грация или *Gracii*, Ристорус, Стефано Джордано, Орландо Бовакти, почти все из которых были мастерами из других лож либо в Ломбардии, либо в Пизе. Кроме того, есть еще два предприятия — одно *Ventura di Gracii* и одно *Ventura* под названием *Trexsa*. Все они названы так, как были созваны на совете гильдии 9 июня 1260 года для рассмотрения устойчивости некоторых недавно построенных сводов, но я не могу найти *capo magistro* на эту дату. Некоторые из этих имен известны в других городах, где у гильдии были логи. Отец Вентуры, Диотисалви, построил баптистерий в Пизе; магистр Грации был родом из Падуи, у Стефано Джордануса был сын Йоханнес Стефани, который был свидетелем получения Никколо ди Пизы от фра Мелано 78 золотых лир и iv динариев за его кафедру в Кафедральном соборе 26 июля вместе с Орландо, сыном Орландо Бовакти, и Вентуры ди Раполано. С самим Никколо был его сын Джованни, который также окончил гильдейскую школу своего отца. Здесь также были Арнольфо, Лапо (младший), Донато и Горо, которые были учениками школы скульптуры Никколо и которые так хорошо работали над скульптурой в Сиене, что, когда они стали *магистрами* в 1271 году, трое последних получили свободу передвижения по городу.^[218] Однако они были не только скульпторами, как и Арнольфо. Лапо был нанят в 1281 году архитектором в Колле, где предполагаемый отец Арнольфо, старший Лапо или Якопо иль Тедеско, был нанят королем Манфредом задолго до него. У Горо ди Чуччи Чути было три сына, Нери, Амброджо и Горо, все они состояли в гильдии. В 1306 году мы находим их всех вместе занятыми в фонтане Фоллоника в Сиене. В 1310 году упоминаются сыновья Нери Чоло и Нуто; один из них, окончив школу, достаточно взрослый, чтобы иметь ученицу по имени Тери. Вот акт ученичества —

No. 26. "1310, 16 *Settembre*.

"Ciolo, maestro di pietra del fu *Neri* da Siena, prende per suo discepolo *Teri* fratello di Baldino da Castelfiorentino (Archivio del Duomo di Siena. Pergamena, 616).

"In nomini Domini amen. Ex hoc publico instrumento sit omnibus manifestum; quod *Ciolus* magister lapidum de cappella sancti Salvatoris in Ponte, quondam *Nerii* de Senis, fecit—Ugolinum, dictum Geriolum, de populo Sancti Joannis de Senis—suum procuratorem—ad recipiendum pro eo et ejus vice et nomine, *Terium*, germanum Baldini de Castro Florentino, nunc commorantem Senis, in discipulum et pro discipulo superscripti *Cioli*. Et ad promictendum ipsi *Terio*, vel ali persone pro eo, quod ipse *Ciolus* magister tenebit eundem *Terium* in suum et pro suo discipulo, ad terminum et terminos statuendum et statuendos a dicto *Ciolo*; et quod eum dictam suam artem de lapidibus docebit.

"Actum Pisis, in via publica ante domum habitationis Duccii *Nerii* Bonaveris, positam in via sancte Marie, in cappella sancte Eufraxie.—Dominice incarnationis anno Domini Millesimo trecentesimo decimo, Indictione septima, sextodecimo Kal: Octobris, secundum cursum pisanorum.

"Ego Bonaccursus filius quondam Provincialis de Vecchiano—not:—scripsi."—(Reproduced from Milanesi, *Documenti per la Storia dell' Arte Senese*, vol. i. pp. 174, 175.)

В 1281 году был созван Большой совет, чтобы отменить изгнание одного из ломбардских мастеров, Рамо ди Паганелло.^[219] Похоже, что отец Рамо был родом из Ломбардии, "de partibus ultramontanis"; но сын получил гражданство Сиены, откуда был сослан за неповиновение. Однако он был настолько хорошим скульптором, что указ был отменен. Отчет начинается —

"1281, 20 Novembre.—Item cum Magister Ramus filius Paganelli de partibus ultramontanis, qui olim fuit civis senensis, venerit nunc ad civitatem Sen: pro serviendo operi beate Marie de Senis; ex eo quod est de bonis intalliatoribus et sculptoribus, et subtilioribus de mundo qui inveniri possit: et ad dictum servitium morari non potest, eo quod invenitur exbannitus et condenpnatus per contumaciam, occasione quod debuit jacere cum quadam muliere; eo existente extra civitatem Senensem: si videtur vobis conveniens quod debeat rebanniri et absolvi de banno et condenpnationibus suis, ad hoc ut possit libere et secure servire dicto operi ad laudem et honorem Dei, et beate Marie Virginis, in Dei nomine consulate."

Первым главным архитектором, которого определенно называют *капо маэстро Оперы*, является Джованни Пизано, который, когда он пришел работать со своим отцом за кафедрой в 1266 году, похоже, пустил корни в Сиене, как и его товарищи-ученики Лапо, Донато и Горо. Арнольфо, четвертый из группы, нашел свою миссию во Флоренции.

Синьору Миланези не удалось найти документ, касающийся избрания Джованни да Пизы, но он обнаружил, что в 1284 году сиенцы в благодарность за услуги, которые он оказал при строительстве Дуомо, и особенно фасада, предоставили ему свободу передвижения по городу и иммунитет от налогов.^[220]

Как и большинство художников, Джованни, должно быть, был богемным в своих манерах или небрежным в своих политических высказываниях, поскольку в октябре 1290 года он был оштрафован на крупную сумму в 600 лир, и у него не было средств заплатить. Он отделался тем, что заплатил треть, но даже этому фра Якопо, одному из *оперетти* Кафедрального собора, пришлось внести аванс. Вероятно, это было выплачено из его зарплаты в рассрочку.^[221] Из этих документов мы узнаем, что фасад был спроектирован не Лоренцо Майтани, как обычно предполагалось. Если коммуна Сиены в 1284 году признала талант Джованни в строительстве Дуомо и фасада, то Лоренцо Майтани, который стал главным архитектором Орвието только с 1310 года, определенно не мог быть достаточно взрослым, чтобы спроектировать фасад Сиенского собора. Более того, Миланези прямо говорит, что при всех своих исследованиях в архивах он не может найти никаких упоминаний о том, что Майтани был каким-либо образом связан с Сиенским собором.^[222] Он, скорее всего, работал над ним как ученик Джованни, и это, в сочетании с общими принципами гильдии, в достаточной степени объясняет сходство между двумя церквями.

Принципы гильдии, безусловно, склонялись к готике, и каждое поколение ее членов делало новый шаг. Якопо Тедеско в Ассизи и Никколо Пизано за своей кафедрой продемонстрировали первые признаки перехода; их сыновья и ученики, Арнольфо во Флоренции и Джованни в Сиене, еще больше развили стиль, а их преемники полностью расширили его в Милане.

Джованни был любителем готики, но еще не полностью обратился в христианство. Его окна, как и у Арнольфо, были стрельчатыми, их остроконечность подчеркивалась витиеватыми готическими фронтонами над ними; но три арки дверных проемов имеют ломбардскую округлость, заостренный эффект передается только наложенными фронтонами. Тем не

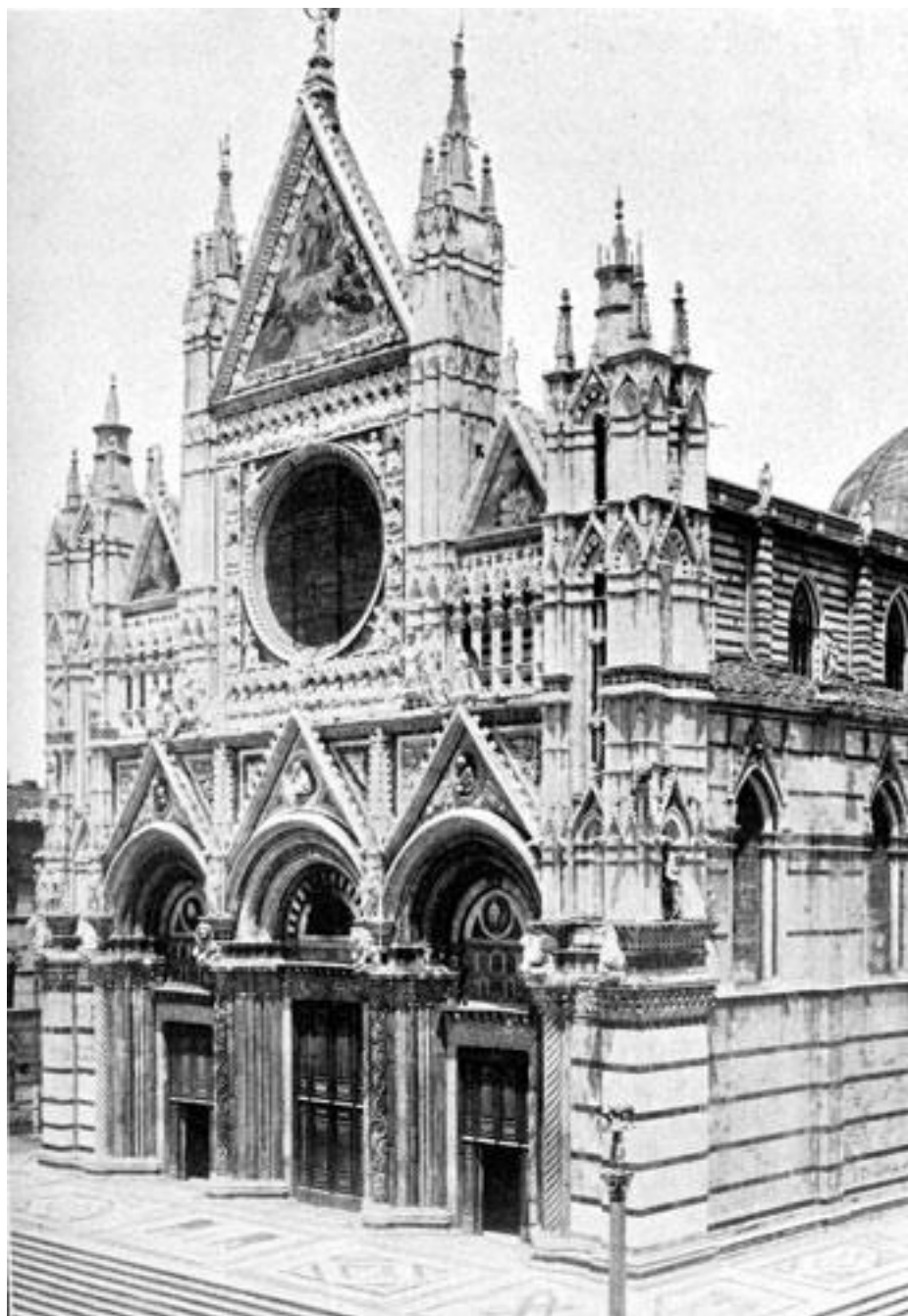
менее, башенки и заполненные святыми ниши в верхней части фасада такие же богатые, заостренные и остроконечные, какими мог бы быть любой готический собор. Он не открыл, как это впоследствии сделали немцы, красоту восходящей линии. Старая классика, опирающаяся на горизонтальную линию, все еще пронизывает дизайн; а маленькая галерея с ломбардскими колоннами все еще тянется по фасаду, хотя и украшена в готическом стиле. В этот переходный период он не забыл о знаке гильдии, ибо на колоннах и под арками изображены львы Иуды.

Точно неизвестно, был ли нынешний фасад изначально спроектирован Джованни или нет. Мы узнаем, что в ноябре 1310 года была сформирована комиссия из десяти мастеров-строителей для наблюдения за уже начатой работой над мозаикой и предотвращения ненужных расходов. Миланези предполагает, что это относится к некоторым мозаикам, предназначенным для фасада, тем более что в 1358 году маэстро Микеле ди Сер Меммо получил шесть золотых флоринов за свою работу "за суа фадига (фатику) и маэстро Санто Микеле Аньоло, музаику (*так в оригинале*), исполняющую фаччиату кафедрального собора нельканто".^[223] На фасаде в нынешнем виде мозаики нет; вероятно, работы Джованни Пизано. позже план был изменен. Несомненно, что после смерти Джованни в 1299 году в дизайн были внесены большие изменения.

Интерьер выполнен в том же стиле, что и фасад; внизу, в нефе, есть круглые арки, а вверху, в верхнем этаже, - стрельчатые окна. Черно-белый мрамор, каким бы значимым он ни был для того времени, сильно портит впечатление от действительно прекрасной архитектуры, поскольку его нарезают ломтиками. Фергюссон признал чисто итальянскую родословную Сиенского собора.^[224] "То, что находится в Сиене, - говорит он, - убедительно иллюстрирует тенденцию итальянских архитекторов придерживаться купольных форм древних этрусков, которые византийцы сделали своими собственными. Вызывает большое сожаление, что из всех западных средневековых строителей только итальянцы проявили какое-либо пристрастие к этой форме крыши. По эту сторону Альп он был бы самой красивой архитектурной формой".

Однако мы не можем согласиться со следующим утверждением мистера Фергюссона: "в Италии нет примеров более чем умеренного успеха — на самом деле, нет ничего, что поощряло бы подражание". Перед лицом куполов собора Святого Петра в Риме, Сан-Марко в Венеции, соборов Флоренции, Пармы, Падуи, Сиены и Монреале это довольно сложно сказать.

Сиенцы, как мы уже говорили, предложили настолько расширить церковь, пристроив огромный неф, чтобы нынешняя церковь образовывала только трансепт. Это было начато, но когда работы уже продвинулись вперед, от плана отказались. Временные *магистраты* были призваны сформировать комитет, который собрался на совете 17 февраля 1321 года, и здесь, впервые в Сиене, мы видим, как Лоренцо Майтани подает свой голос. Его вызвали на встречу из Орвието, где он был *капо-маэстро* работ 1310 года. Он вместе с Никколой Нути, Джино ди Франческо, Тоне ди Джованни и Ванни ди Чоне (одним из родственников Орканьи из Флоренции) сформировал совет. После должного обсуждения они заявили о неудобствах, связанных с пристройкой к Кафедральному собору, и решили построить новую церковь более умеренных размеров, которая все равно должна быть большой и величественной. Теперь работа продолжалась без перерыва; и 20 ноября 1333 года мы узнаем, что был созван еще один Совет Мастеров, на котором двенадцать членов гильдии по отдельности поклялись "*testis juratis die supra scripta et sancta Dei evangelia, corporaliter tactis scripturis*" dicere veritatem, suo juramento testificando dixit" и т.д., что стены и фундамент были прочными.



Фасад Сиенского собора. Спроектирован магистром Джованни Пизано.

См. стр. 295.

Следующим *капо-маэстро* был мастер Ландо, или Орландо ди Пьери, сын Пьеро, слесаря гильдии, который был отозван из Неаполя в 1339 году. Он был ломбардцем, хотя и натурализованным гражданином Сиены. Они говорят, что Ландо "самый законопослушный человек (*omo legalissimus*) не только в своей особой отрасли (золотообработка), но и во многих других; это человек величайшей изобретательности как в отношении строительства церквей, так и дворцов и частных домов; хороший инженер дорог, мостов или фонтанов и, прежде всего, гражданин Сиены".^[225] Здесь мы видим признаки ревности ломбардской гильдии, которая вызвала раскол, о котором мы говорили. Ландо был поистине признанным гением. Он изготовил корону, которой был коронован император Генрих VII. был коронован в Милане в 1311 году. Муратори (глава хiii), цитируя старинную латинскую диссертацию о "короне ферреа", говорит, что при этом присутствовал создатель короны: "представьте

магистра Ландо Сениса, предсказание будущего дома Региса, предсказание собственной короны, изготовленной вручную". Мы больше не слышим о его золотых работах; но в 1322 году его наняли во Флоренции, чтобы он повесил большой колокол дворца синьории и заставил его звонить (*ita quod de facili pulsatur et pulsari potest*), за что ему заплатили 300 золотых флоринов. В качестве архитектора он работал в Неаполе у короля Роберта Анжуйского, но в 1339 году был отозван оттуда в Сиену и назначен *капут-магистром* строителей Кафедрального собора. Контракт, подписанный 3 декабря 1339 года, обязывает его на три года получать зарплату в размере 200 лир в год.

В отчетах *Орега* есть несколько интересных статей, связанных с закладкой основ пересмотренного плана. В августе 1339 года Мастера были созваны на совет по расширению Кафедрального собора, поскольку неф был сочтен слишком коротким, и Сиру Биндо, нотариусу гильдии, пришлось снабдить их пятью листами пергамента по одной лире за лист для создания рисунков. Также две лиры десять сольди были потрачены на хлеб, мясо и вино, которые гильдия послала священникам, совершавшим богослужение при закладке первого камня. В марте маэстро Ландо снова обратился к сиру Биндо за пергаментом для рисунков, что обошлось ему в двадцать три сольди шесть динари.

Были ли приняты эти планы или нет, я не могу сказать — скорее всего, нет, — потому что в марте следующего года Ландо заболел и умер. У него остался сын, Пьетро ди Ландо, тоже состоявший в гильдии и ставший натурализованным флорентийцем, когда присоединился к этой ложе. Документ, цитируемый Гайе (*Картеджио* и др., том i, стр. 73), показывает, что Пьетро работал с Джованни ди Лаццерио де Комо и Буоно Мартини на укреплениях замка С. Анджело в Валь-ди-Сито; три архитектора запросили у синьории причитающуюся им плату. Этот Пьетро был отцом Веккетты, который унаследовал не только талант своего прадеда к обработке металла.

Следующим *капо-маэстро* после Ландо был Джованни, сын знаменитого скульптора Агостино из Сиены, который 23 марта 1340 года был избран сроком на пять лет. Он руководил работами в Орвието в 1337 году, но пробыл там недолго, поскольку в 1338 году мы снова находим его на жалованье логи Сиены, где в документе из архивов Больницы отмечается оплата какой-то работы 26 апреля маэстро Джованни, сыну маэстро Агостино из *Оперы* прихода Сан-Квирико.^[226]

После Джованни я не могу найти упоминания о *капо-маэстро* до 16 февраля 1435 года, когда Якопо делла Кверча, иначе "магистр Якобус, Магистри Петри", был избран *операйо* (президентом Совета), *то есть* великим магистром. Его жалованье было установлено в размере ста золотых флоринов до конца его жизни, а после его смерти его жена должна была получать пенсию. Было оговорено несколько условий, с которыми он должен был согласиться. Но у него было так много других ангажементов - у Сан-Петронио в Болонье, в Парме и Лукке, что он слишком часто отсутствовал в Сиене, чтобы угодить тамошней *опере*. Уже в марте 1434-35 годов, через месяц после своего избрания, мы обнаруживаем, что он оставил двоих членов Административного совета править в свое отсутствие. Отсутствие, должно быть, было продолжительным, поскольку 22 октября 1435 года синьория коммуны написала ему следующее— "Магистр Якобо Пьери избрал Операйо и т.д. и т.п.... Как вы были полностью проинформированы, вы должны были до истечения последнего месяца принять меры и выполнить взятые вами на себя обязанности в отношении должности *Операйо* нашей Церкви, на которую вас избрали наши Советы. Мы и наши советники ждали весь прошлый месяц, ожидая, что ради чести Коммуны и ее нужд в руках упомянутой *Оперы* вы вернетесь. Сейчас 22 октября, а вы, похоже, об этом не думаете. Бог знает, как граждане жалуются и ропщут на вас. Поэтому мы решили написать вам, что в обязательном порядке и без

промедления вы должны немедленно приступить к выполнению своих обязанностей, и пусть ничто вам не мешает. Если вы этого не сделаете, это вызовет у нас большое удивление и неудобства".[227]

Совет *Оперы* одновременно написал длинное письмо на латыни, призывая своего руководителя вернуться и удовлетворить требования Коммуны. Приезжал он или нет, я не могу сказать, но, похоже, ненадолго, поскольку 26 марта 1436 года мы находим его в Парме, пишущим вызывающее письмо в *Оперу* Сан-Петронио в Болонье, которая умоляла его завершить там свои дела. К 1439 году мы обнаруживаем, что Якопо делла Кверча умер, а его брат Приам писал неоднократные петиции в *Оперу* в Сиене о своем наследстве от Якопо, которое, похоже, некий ученик Якопо по имени Чино Бартоли удерживал от него.

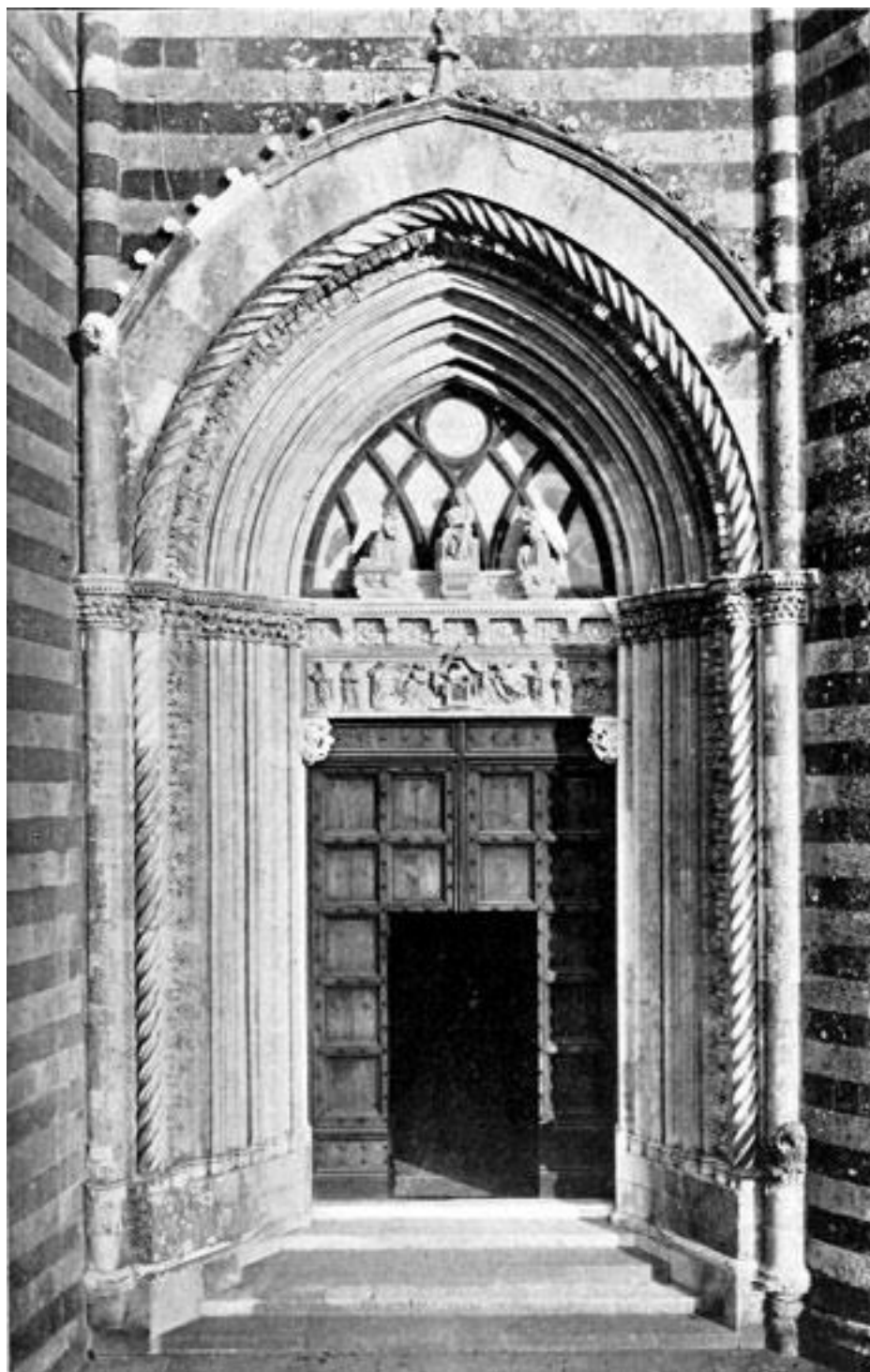
Таким образом, работа продолжалась столетиями. Существуют контракты с разными мастерами на скульптуры, окна, башни, часовни, каждый мастер проектирует ту деталь, которая ему поручена. Франческо дель Тонджо получил большую известность благодаря своей резьбе по партеру в хоре в 1377 году, где ему помогал его сын Джакомо. Некоторое время спустя мы находим его во Флоренции, и его слава, должно быть, предшествовала ему, поскольку он известен там как "Франческо из Хора" (Francesco del Coro).

Невозможно назвать единого архитектора ни для одного из этих великих зданий; все они были совместной работой самоуправляемой гильдии.

На протяжении веков, когда Сиенский кафедральный собор расцветал, его сестра из Орвието также росла под руководством того же братства.

Лоренцо Майтани, прошедший обучение у своего учителя Джованни ди Пизы в Сиене, был призван в Орвието в 1310 году. Его семья долго состояла в гильдии и снискала большую известность. Его отец Витале был мастером-скульптором, работавшим под руководством Никколо и Джованни. Его сыновья Витале и Антонио оба окончили школу Сиены или Орвието, и Витале стал главным архитектором Орвието всего на шесть месяцев после смерти Лоренцо, когда его сменил мастер Мео ди Нути ди Нери.

Маловероятно, что помимо дизайна, Майтани имел какое-то отношение к фасаду, который был незавершенным примерно до 1500 года. Прекрасная Библия в камне, украшающая пилястры трех изящных дверей, возможно, была спроектирована Майтани, но работа была выполнена его сыновьями с помощью многих скульпторов гильдии из Сиены, Флоренции и Ломбардии. Верхняя часть была пристроена только при Микеле Санмикеле из Вероны, который в 1509 году был назначен главным архитектором фасада с жалованьем в сто флоринов в год. He is described as "Magistrum Michaellem, Magistri Johannis de Verona, principalem magistrum fabrice faciate de Urbe vetere." [228]



Дверь в соборе Орвието.

[См. стр. 305.](#)

Энтузиазм бесчисленных художников, соперничавших друг с другом в украшении этой чудесной церкви, довольно сильно сказался на фондах *Оперы*, поскольку в августе 1521 года *камарленго* пришлось прекратить расходы на фасад и сначала достроить некоторые более необходимые части церкви. Итак, "Мэг. Михаэлю Йоханнесу Михаэлису, капуту магистра дикте Фабриса, "было разрешено отсутствовать три дня в неделю по другой работе (без сомнения, в церкви в Спелло), а в *опере* ему продолжали выплачивать половинную зарплату.[\[229\]](#) Примерно в это же время среди *магистров* был объявлен конкурс на лучший дизайн часовни трех королей в Орвието. Антонио Сангалло и Микеле были двумя лучшими, и

когда папа Климент VII. бежал в Орвието после разграбления Рима в 1527 году, выбор был сделан с его согласия, и выбрали Микеле. И Сан-Микеле, и Сан-Галло достигли чрезвычайного положения в гильдии; многие из лучших дворцов Флоренции и Венеции принадлежали им. Интересно обнаружить, что оба они были ломбардскими братьями по гильдии по наследству.

Преобладание лангобардов во всех этих более поздних ложах является достаточным доказательством связи этих лож со старшими комачинцами, от которых напрямую можно проследить их родословную.

В апреле 1422 года мы обнаруживаем, что маэстро Пьеро ди Бельтрами да Бискионе и его ломбардские компаньоны договариваются с *Оперой* о покупке и огранке мрамора и травертина. В сентябре 1444 года Гульельмо ди Комо и его брату Пьетро да Комо было поручено построить мавзолей в Кафедральном соборе для епископа Сиены. Их современником был Джулиано да Комо, который пользовался такой репутацией в гильдии, что Совет *Оперы*, "учитывая добродетель маэстро Джулиано и желательность оставить его в Сиене, решил предоставить ему ссуду в размере семидесяти флоринов, которую он просил, на покупку дома".^[230]

Опять же, 25 мая 1421 года Сиенская республика написала Филиппо Висконти, герцогу Милана, что некий маэстро Джованни, сын маэстро Леоне да Пьяцца близ Комо, очень хочет вернуться на родину, повидаться со своей семьей и устроить судебный процесс; и они рекомендовали его лордам Милана, потому что он завоевал любовь и уважение сиенской республики своей хорошей жизнью и выдающимися достижениями в искусстве скульптуры.

Некий "Маэстро Альберто ди Мартино де Кумо из провинции Ломбардия" был нанят *Оперой* 2 марта 1448 года в качестве строителя в компании с Джован Франческо из Вальмаджии и Ланзилотто ди Никкола из Комо.

Когда Пикколomini хотели построить великолепный дворец в Сиене, они выбирали архитекторов не из числа горожан, а из первоначальной ломбардской ветви. Мартино ди Джорджо да Варенна (недалеко от Бидажио на озере Комо) был главным архитектором, а Лоренцо из Мариано в долине Лугано помогал ему в качестве скульптора. Он вырезал прекрасные капители и фризы во дворце, и его работа так понравилась Пикколomini, что они наняли его для возведения алтаря и украшения их часовни в церкви Сан-Франческо. Миланези говорит, что Лоренцо да Мариано был одним из лучших художников своего времени по листовым свиткам и гротеску.^[231] В 1506 году он был *капо-маэстро* Сиенского кафедрального собора. Маэстро Лоренцо, без сомнения, был одним из предшественников скульпторов прекрасного собора в Комо и богато украшенной Чертозы в Павии, которые прошли обучение в сиенском *laborerium*.

Наш соотечественник по имени маэстро Маттео ди Якопо приехал из Лугано вместе с Лоренцо и вместе с маэстро Адамо да Санвито (также из Валь-ди-Лугано) предпринял грандиозную инженерную работу по созданию искусственного озера, чтобы осушить тогда еще зараженную малярией местность вокруг Массы в Маремме.

У Мартино ди Джорджо был родственник, который стал более знаменитым, чем он сам. Это был Франческо ди Джорджо ди Мартино — трех сменяющих друг друга имен обычно достаточно, чтобы обеспечить итальянскую семью на века, — который продолжил работу в

Палаццо Пикколомини (Вазари отдает ему должное за все) и был одним из архитекторов дворца в Урбино.

Миланези, комментатор Вазари, утверждает, что Франческо был сыном продавца домашней птицы в Сиене, потому что он нашел имя "Джорджо ди Мартино, поллахуоло" в реестрах, но, учитывая, что он был воспитан в гильдии, гораздо более вероятно, что он был родственником Джорджо ди Мартино, уже известного там. К тому времени его семья, несомненно, стала гражданами Сиены.

Маэстро Франческо ди Джорджио Мартини занимает большое место в переписке правительства Сиены и *Оперы* второй половины XV века.

26 декабря 1486 года мы обнаруживаем, что он впервые поступает на жалованье Сиенской коммуны в качестве государственного архитектора. У него жалованье в 800 флоринов, и он обязан отремонтировать свой дом в Сиене. Для этой цели он был отозван из Урбино, получив приказ прибыть в течение шести месяцев, но герцог Гвидобальдо вовсе не желал, чтобы он уезжал. 10 мая 1489 года герцог написал, что отсутствие его архитектора (*mio architector*) было бы для него серьезной травмой.

За то время, что Франческо оставался в Умбрии, он, похоже, оказал Коммуне хорошую политическую услугу, информируя их об опасностях, угрожавших Флоренции из-за наступательного союза между Лоренцо де Медичи и папой Иннокентием VIII., который намеревался захватить Читта-ди-Кастелло для Франческо Чибо. Это поставило бы под угрозу мир в Сиене, поэтому архитектор предупредил их, чтобы они были готовы.

После этого магистр Франческо стал яблоком раздора между несколькими князьями и республиками. 19 апреля 1490 года герцог Миланский написал синьории Сиены, умоляя их прислать "*intellexerimus magistrum Franciscum Giorgium Urbinatem*" (посмотрите, как место, где он работал в последний раз, названо его резиденцией!) в Милан, чтобы высказать свое мнение о способе размещения купола. Коммуна дала разрешение, и 27 июня 1490 года мы находим магистра Франсиско ди Джорджи ди Сиена (здесь, в Милане, он именуется сиенским) с магистром Иохантонио Амадео (Омодео) и Иоханьякобо Дольчебоно (Джан Джакомо Дольчебоно), избранных верховным советом из трех человек, которые дают свои советы по возведению купола в Милане с точным планом и размерами, которые гармонизировали бы со зданием в том виде, в каком оно стояло тогда. Он не остался, чтобы проследить за осуществлением планов, но по возвращении в Сиену был вознагражден миланской фабрикой (*Опера*) в размере ста флоринов.

24 октября того же года Джованни делла Ровере, префект Рима, написал синьории Сиены письмо с просьбой о помощи их архитектору, а 4 ноября 1490 года Вирджинио Орсино, герцог Браччано, умолял его поехать и построить крепость в Кампаньяно.

Затем Альфонсо, герцог Калабрии, захотел видеть его в замке Капуя, куда он отправился с февраля по май 1491 года, а в августе того же года Анциани, лорды Лукки, подали за него прошение. И поэтому его зовут из конца в конец Италии, и куда бы он ни поехал, его принимают с почестями как великого архитектора.^[232]

В Орвието мы находим такое же преобладание ломбардцев, как и в Сиене. В реестре тамошней *оперы* за 30 августа 1293 года указаны оклады *магистров* в лоджии (ложеже) фабрики. Здесь мы находим многих наших сиенских друзей; Магистро Орlando и Гвидо да Комо получают по шесть сольди в день; магистро Мартино да Комо - семь. Мы находим также

Пьетро Ломбардо, Джакомо и Бенедетто да Комо, скульпторов; Martino, Guido и Арольдо - сменяющих друг друга главных архитекторов Фабрики или *Оперы*.

В 1305 году *камарленго* пришлось написать в Ломбардию, чтобы прислать еще строителей и скульпторов, ибо, по словам Делла Валле, "фама ди воло не спаржессе иль гридо фин олтре и конфини д'Италия", а в декабре прибыли четыре *магистра* — "Mag. Franciscus Lombardus, Mag. Marchettus Lombardus, Mag. Бенедикт Ломбардус и Йоханнес де Медиолано (Милан)". Я не знаю, кто из них изваял дверь, иллюстрацию которой мы приводим, но художник изобразил на ней знак своего братства во львах под колоннами. (Одного сейчас не хватает.)

Ложа Орвието, иногда пишущаяся как *Лоя* или *Лоха*, описывается как большое, просторное здание, в котором выполнялась скульптура из камня и мрамора, а также где находились магазины и школы.^[233]

Использование слова "Ложа" для обозначения этой сложной организации кажется признаком масонства и предполагает, что комасины следовали древним правилам Витрувия и поддерживали организацию Римской коллегии.

Я думаю, мы доказали, что это правда, и показали, что та же самая организация просуществовала вплоть до пятнадцатого века, если не дольше. Интересная коллекция сиенских документов синьора Миланези, если внимательно изучить ее, содержит бесконечные указания на существование гильдии. Мы находим несколько арбитражных случаев, например, когда 20 сентября 1471 года доктор Филиппо Франческони и маэстро Лоренцо ди Пьетро по имени Веккетта были выбраны арбитрами между маэстро Урбано ди Пьетро из Кортонь, скульптором, и Бастиано ди Франческо, камнерезом, его рабочим, который подал жалобу на своего хозяина из-за невыплаты заработной платы и потери инструментов. Этот самый Урбано, по-видимому, часто нуждался в арбитрах, поскольку 27 января 1471-72 годов Бертино ди Герардо был призван урегулировать спор между мадонной Катериной, женой Сильвио Пикколомини, и скульптором Урбано, и решил, что дама должна выплатить художнику 100 лир в течение четырех лет, выплаты должны производиться ежеквартально. Леди могла расплачиваться натурой, например, зерном или вином, если это ей больше нравилось.^[234] Затем часто проводятся собрания советов для оценки работы других Мастеров, и мы находим, что *Operaio*, или Глава администрации, устанавливает жалование подчиненным. Точно такие же встречи, арбитражные разбирательства, оценки происходили и во Флоренции. Действительно, в пятнадцатом веке две ложи Сиены и Флоренции были так тесно переплетены, Мастера появлялись то в одном городе, то в другом, что между ними, без сомнения, существовало братство. Мы даже находим Донателло, который приехал из Флоренции, чтобы изготовить бронзовые двери, спящим на пуховой перине, поставленной *камарленго* из *оперы* в Сиене.^[235]

Донателло был более или менее в Сиене с 1457 по 1461 год. 17 октября 1457 года он был нанят для создания скульптуры алтаря Мадонны из Кафедрального собора. Его рассказы сильно расходятся с рассказами Урбано ди Пьетро из Кортонь, о котором мы уже говорили. Кажется, Урбано купил металл, чтобы отлить половину фигуры Юдифи и одну - Святого Иоанна, обе по образцу Донателло. Деньги, однако, были переведены Урбано банкиром Далгано ди Джакомо Бичи. В книгах *камарленго* из *Оперы* есть несколько записей о расходах на лепку из воска, металла для отливки и т.д., использованных Донателло при создании фигур на алтаре Мадонны делле Грации; его помощниками и учениками в этом случае были Франческо ди Андреа ди Амброджо ломбардского происхождения и Бартоломео ди Джованни ди Сер Винченцо.

ГЛАВА III

ФЛОРЕНТИЙСКАЯ ЛОЖА

ФЛОРЕНТИЙСКАЯ ЛОЖА

1.	1258	Магистр Якопо Тедеско да Кампионе	Построил замки в Ареццо и Поппи; и Барджелло во Флоренции.
2.	с 1298 по 1310	годы. Арнольфо (его сын?)	к.М.н. Кафедрального собора. Построил Палаццо Веккьо.
3.	1340-48	гг. Джотто	спроектировал колокольню и изваял первый ряд рельефов.
4.		Андреа Пизано	сделал дверь баптистерия.
5.	1349-59	гг. Франческо Таленти	к.М.н. Кафедрального собора.
6.	1350	г.Нери Фиераванти	Четыре мастера, которые отправились в Каррару за мрамором для Колокольни, архитекторами которой они были совместно.
7.		Никколоус Бельтрами	
8.		Беноццус Никколай, его сын	
9.		Albertus Arnoldi	
10.	1355	М. Брат Якопо,	брат Франческо Таленти; послан в Рим за мрамором.
11.	"	М. Франческо да Сиена (по имени Франческо дель Коро)	Резные партер в Сиенском соборе: вызван для вырезания партер для хора Святого Кроче.
12.	"	М. Бенчи Чоне,	Отец Орканьи. Они были
13.	"	М. Ристоро Чоне (родственник)	вызваны на Совет Оперы для рассмотрения проекта часовен Франческо Таленти, июль 1355 года.
14.	"	М. Лапо Джино	Происходил из рода Гини Вентура ди Диотисальви из Сиены.
15.	"	М. Джованни ди Лапо Гино.	К.М. н. с Ф. Таленти, 1360-1368 [236]
16.		М. Бартоло да С. Галло	Ломбардец из С. Галла, дед знаменитых Джулиано и Антонио Сан-Галло.
17.	1356	М. Амброджо Ленци (Амброксис да Кампионе)	Сын Гульельмо да Кампионе; был к.м.н. Баптистерия в 1356 году; к.м. н. Дуомо в 1362 году.
18.		М. Стефано Метти	
19.	1357	Доменико ди Ноффо	Послал в Сиену за мрамором.

20.	"	M. Giovanni Belchari		Эти три были объединены С. Maestri для верхней части Колокольни. В 1362 году Джио. Бельчари был беден и немощен, и гильдия назначила ему пенсию.
21.		М. Виги Грилли		
22.		М. Банчо Фальчи		
23.		Агостино Фальки (брат предыдущего)		Совместные мастера по стенам и колоннам Кафедрального собора.
B24.		Никколо Мегли		
25.		Андреа ди Чоне (Орканья)		Совещается с Фрати и Магистри по поводу пространства между колоннами. Позже он прославился как художник и скульптор и создал святыню в Ор Сан-Микеле.
26.		М. Якопо ди Лапо Чаваччани		Делает модель вала.
27.		Mato di Cenni		Они использовались для оснований колонн.
28.		Якопо ди Поло		
29.	1362	г. Барна Батис		Провидиторе по имени Филиппо Марсили.
30.		М. Давинус Корси		
31.	1363	Симоне Йоханнес даль Пино		Нанялся вырезать витые колонны из красного мрамора в окнах Кафедрального собора.
32.	"	М. Амброзиус Гини		Родственник Лапо Гино.
33.	1364	г. Сандро Мачи		в совете по куполам, со многими другими, названными до и после.
34.		М. Франческо Нери Селлари		создал скульптуру пилы и рельефа в Сан-Кроче.
35.	1366	г. Симоне ди Франческо Таленти		К.м. н. или С. Микеле в 1376 году. С Таддео Ристори в 1366 году он разработал проект часовни.
36.	"	М. Якопо Паули		31 августа 1366 года нанял
капители для колонн в ризнице".	37.	"	Мато Якоби"	Его трое сыновей, которые помогали ему.
38.	"	Альдобрандо Якоби		
39.	"	Корсо Якоби		

40.	1367	31 августа 1366 года Бернабе Пьери	31 августа 1366 года заключил контракт на вырезание нескольких заглавных букв.
41.	"	M. Manetti Pieri	
42.	1368	. Франческо Михаэли	Консультирует Джио по поводу Сан-Микеле. ди Лапо Джино.
43.		M. Маттео олим Сионис,	Один из мастеров, работающих в Ор Сан Микеле, брат Орканьи.
44.	1375	г. Джованни Джунтини	
45.		M. Франческо Сальветти	К.М.н. в 1375 году, но позже ушел в отставку в пользу Джованни Фетти.
46.	1376	м. Таддео Ристори	Один из семьи Чоне; архитектор в Ор Сан-Микеле и Лоджии Ланци в честь своего дяди Бенчи Чоне.
47.		Амброджо ди Ванни	Мастер резьбы по камню.
48.		Leonardo olim Masis	
49.	1377	M. Йоханнес Михаэли, брат Франческо (№ 42),	отправился в Прато 2 октября 1377 года с Томмазо Маттеи, чтобы купить мрамор.
50.		M. Томмазо Маттеи,	сын Маттео ди Чоне.
51.		M. Зенобио Бартоли	15 декабря 1377 года получил 18 флоринов за фигуру Ангела Михаила. Он также вырезал две другие фигурки стоимостью 20 флоринов.
52.	"	M. Симоне Франчески Таленти	Избран К.М.Н. в 1377 году. Сын К.М.н. Франческо. Он изваял фигуру в 1377 году, и ему заплатили 13 флоринов.
53.	1380	м. Якопо да Скопето	Работал в хоре.
54.		M. Пьетро Ланди из Сиены,	Сын знаменитого Ландо, к.М. н. Сиенской ложи.
55.	1381	м. Иоганн Фетти	избран К.М.Н. вместе с Гуазеттой 14 марта 1381 года. окно под сводом с северной стороны.
56.		M. Йоханнес Стефани, по фамилии Гуазетта, сын дома № 18.	Был известным мастером по обработке дерева; он был известен фундаментами и строительными лесами.
57.	1383	M. Лаврентий Филиппи	к.м. н. Лоджии Ланци с Бенчи

			Чоне, который был мастером-строителем.
58.	1384	г. Giovanni di Ambrogio da Lenzo (son of No. 17).	Отдал свой голос на собрании 4 апреля 1384 года по поводу пилястр трибуны. Был избран К.М. 28 февраля 1400 г.
	1386 г.	м. Лука ди Джованни да Сиена	Вырезал несколько ангелов.
59.	1388	М. Майкл Йоханнис Лапи Гини	сменил Лоренцо Филиппи на посту к.М. 15 июля 1388.
60.	1389	года. Антонио Франциски	избран <i>верховным магистратом</i> , но низложен советом в 1420 году; был избран Джованни ди Амброджо из Кампионе.
61.	1404	м. Никколао по имени Пела	Изваял дверь часовни Распятия по проекту Джованни д'Амброджо.
62.	1418	год. Баптиста Антонио (сын Антонио, № 60)	избран К.М.н., когда Джованни д'Амброджо ушел в отставку по причине преклонного возраста.
63.		М. Пьеро д'Антонио (другой сын Антонио, № 60)	По прозвищу Фаннулла ("Ничего не делай").
64.	"	* М. Маттео ди Леонарда"	Все мастера с пометкой * прислали планы Купола. Был выбран дизайн Брунеллеско, который, как я полагаю, не состоял в гильдии.
65.		* М. Вито да Пиза	
66.		*М. Piero di Santa Maria	
67.		*М. Донателло	
68.		*М. Nanni di Banco	
69.		*М. Lorenzo Ghiberti	<i>Provisore</i> о Куполе с Баптистой Антонио, когда был выбран план Брунеллеско.
70.	"	М. Андреа Берти Мартиньони	Все эти мастера были наняты для возведения большой модели Купола по проекту Брунеллеско на Пьяцца дель Дуомо.
71.	"	Бонаюти Паули"	
72.	"	Папа ди Андреа"	
73.	"	Алиоссо"	
74.	"	Кристофоро ди Симоне"	
75.	"	Джованни ди Туччо"	Работал в Cupola под руководством Брунеллеско.
76.	"	Якобо Россо"	
77.	"	М. Джованни делл Аббако	
78.		М. Antonio di Vercelli	

М. Антонио
ди
Верчелли

М. Герардо (

Тедеско.).

Трое немцев, которым заплатили
за модели купола.

М. Габриэлла
(тедеско)

М. Averardo
("magistro
teutonico")

Искусство подобно цветку. Если семена посеяны в благоприятную почву, растение растет, развивается и приносит прекрасные цветы, которые, в свою очередь, оставляют семена для будущих поколений. Если почва неблагоприятная, растение, возможно, достигнет своего периода цветения, но оно слабое, а семенам не хватает способности к размножению.

Таким образом, в небольших городах, таких как Модена, Парма, Орвието и т.д., не хватало художественной атмосферы и почвы. Ложь в этих городах так и не смогли прочно укорениться. Размещенные там ломбардские мастера выполняли свою работу, а затем переехали в другие города, но местные жители остались без влияния. В Пизе искусство впервые пустило корни. Пизанцы, чьи художественные способности были пробуждены классическими трофеями, которые они собрали во время своих завоевательных походов, нашли практический выход для себя в учении *laborerium*, созданном в их среде Бушетто и его помощниками и последователями. Пизанцы присоединились к ложе, и из нее вышли великие учителя. Следующей ложей, пустившей корни и привлекая в себя местных художников, была Сиена; затем последовали Венеция и Флоренция; и во всех них, какими бы разными они ни стали в более поздние времена, семя всегда сеяли комачинцы или ломбардские мастера. Семьи Кампионезе и Буони стоят у истоков всех тосканских школ, и каждая из этих колыбелей искусства имела одну и ту же форму, т.е. состояла из школы, *laborerium* и *Оперы* мастеров Комачине.

И какое отношение имел Арнольфо, первый архитектор-проектировщик флорентийского собора и Палаццо Веккьо, к этой масонской компании? Он имел к этому большое отношение, поскольку был наследственным членом гильдии, фактически одним из аристократов гильдии, и у него была самая полная подготовка в этой области. Первое, что мы узнаем об Арнольфо, - это его обучение в школе магистра Никколо Пизано. Доказательством этого является акт, составленный в Сиене 11 мая 1266 года, в котором встречаются следующие слова— "реквизировать магистрат Николас Петри из Апулии для личного участия и курарет ита; для участия ученика Арнольфо в качестве государственного венирета Сенаса и лаборанта в дикто-опера, cum ipso magistro Nichola". Здесь у нас есть Никколо ди Пиза в качестве мастера гильдии и его ученик Арнольфо, еще не окончивший школу.

В другом документе, касающемся работы Никколо над кафедрой в Сиене, говорится: "Secum ducat Senas Arnolphum et Lapum, suos discipulos".

К 1277 году Арнольфо, по-видимому, закончил учебу, потому что, когда в том году Никколо и Джованни ди Пиза работали над прекрасным фонтаном в Перудже, фра Бевиньяте, *сопрантанте* этой работы, послал позвать магистра Арнольфо из Флоренции, чтобы тот помог создать скульптуру фонтана. Арнольфо, однако, заявил в письме от 27 августа 1277 года, что он не может ехать в Перуджу или предпринимать там какую-либо работу без согласия короля Карла Анжуйского (короля Неаполя и Сицилии) или Гуго, его наместника в Риме. К королю Карлу обратились, и 10 сентября того же года он написал Арнольфо,

разрешая ему поехать и помочь своему старому хозяину, которому тогда было 74 года, а также взять необходимые мраморы.[237]

Эти документы очень ценны не только тем, что в них содержится хроника. Они показывают, что гильдия пользовалась не только привилегиями правящего монарха, но и тем, что он был ее активным президентом. Это объясняет все те странные слова на лонгобардских надписях, начинающиеся словами "In tempore Dominus Honorius Episcopus", "In tempore præsule Paschalis" и т.д., показывая, что они указывают на правящего короля, папу или епископа-покровителя, который в то время был президентом Великой Гильдии. За именем этого высшего магната в этих надписях обычно следует великий магистр, *сопрастанте* или *оперетти* особой логи. Показана также универсальность гильдии; ее президент, король, находится в Неаполе, его "вице" - в Риме.

Следующее место, где мы видим Арнольфо, - это Рим, где он работал со своим *социо* (товарищем-масоном) Пьетро в дарохранительнице Сан-Паоло фуори ле Мура. Здесь, у этого предка Космати, Арнольфо научился своей любви к полихромной скульптуре, которую впоследствии приспособил для более широкого применения в архитектуре; его величественный флорентийский купол кажется всего лишь увеличенным инкрустированным ларцом. В Кафедральном соборе Оперы есть прекрасная инкрустация, которая, как я полагаю, во времена Арнольфо была *плутеем*, или парапетом трибуны. Это космическая работа, которую часто выполнял Арнольфо. О том, что он был таким же способным учеником косматеского возрождения *opus Alexandrinum*, как и в фигурной скульптуре Никколо и архитектуре своего отца Якопо, свидетельствует его гробница кардинала де Брая в Орвието, где мы в следующий раз находим его работающим в 1285 году.[238] Гробница представляет собой прекрасную смесь косматеского орнамента с настоящей скульптурой, которой он научился у Никколо. Капители спиральных инкрустированных колонн саркофага имеют истинно древнюю романо-ломбардскую форму. В простом изяществе лежащей фигуры мы видим предшественницу Донателло и Дезидерио.

Теперь мы проследили обучение Арнольфо в трех или четырех главных ложах, и всегда под руководством лучших Мастеров. Поэтому неудивительно, что к 1294 году его слава поднялась так высоко, что он был выбран архитектором Флорентийского кафедрального собора. Он был хорошо известен флорентийцам, его хозяин, Якопо Тедеско, иначе Лапо, покинул Колле, чтобы поселиться во Флоренции, где его наняли строить дворец подеста (Барджелло). И это подводит нас к щекотливому вопросу о происхождении Арнольфо.

Вазари говорит, что Якопо или Лапо, которого он называет "il Tedesco" (что означает ломбардский архитектор), был отцом Арнольфо, и он приводит это как определенный факт, который мир в целом воспринимал на протяжении двух или трех столетий назад.

Миланези, опираясь на цитированный выше документ "Secum ducat Senas Arnolphum et Larum suos discipulos", утверждает, что Лапо был всего лишь современником и соучеником Арнольфо.



Памятник кардиналу де Брейе. Работы маистра Арнольфо.

[См. стр. 314.](#)

Но ни Вазари, ни Миланези, похоже, не задумываются о том, что Лапи могло быть два. Конечно, если два молодых человека являются товарищами-учениками одного Учителя, маловероятно, что старший из них должен быть сыном другого. С другой стороны, если "Якопо иль Тедеско", как говорят, отец Арнольфо, был избран главным архитектором Ассизи в 1228 году, как он мог быть молодым учеником Никколо ди Пизы в 1266 году?

Понимая эти трудности, Миланези отправляется на поиски отца для Арнольфо вместо Лапо, своего сокурсника. В архивах флорентийского "Riformazione" он натывается на документ, датированный МССС. Апрель 1, где привилегии гражданства предоставляются "Magistrum Arnolphum de Colle, filium olim Cambij".^[239] Цитируя это, Гайе^[240] говорит, что, несмотря на это, флорентийцы будут упорно называть Арнольфо сыном Лапо. Теперь нельзя ли примирить эти противоречивые факты? Странно, что ни в одном другом флорентийском акте, кроме этой привилегии, нет никаких признаков происхождения Арнольфо. Он настолько погружен в величие того, что является *капут-магистром* величайшим архитектором своего времени, что его происхождение, кажется, упускается из виду, хотя общепринятым обычаем того времени было указывать в документе имя отца так же, как и сына. Поэтому, хотя мы никогда раньше не слышали фамилию Якопо иль Тедеско, нет ни одной причины в мире, почему бы ей не быть Камби. К тому времени, когда Арнольфо вырос, Якопо Тедеско много лет прожил во Флоренции; следовательно, он, став гражданином Флоренции, возможно, занял должность и, возможно, был связан с Камбио или биржей там, взяв свое имя от этой должности, как, по-видимому, сделала большая семья Камби во времена Республики.

Я склоняюсь, однако, к другой теории — что Камбидж является искажением Кампиджа, или Кампионе, — по следующей причине — уже в 1228 году Якопо Тедеско был *магистром*, причем настолько известным, что его выбрали главным архитектором великой церкви Святого Франческо в Ассизи совместно с фра Филиппом де Кампелло. Несмотря на мнение Фергюссона о том, что архитектором этих больших зданий, как правило, был простой строитель, работавший под руководством какого-нибудь священнослужителя, который нарисовал план, имеющиеся данные доказывают, что в данном случае мирянин Якопо был *капо маэстро*, а священнослужитель фра Филипп был всего лишь *аютанте* (ассистентом). Кампелло было искажением Кампильоне или Кампионе, название которого, впервые взятое от места недалеко от Комо, впоследствии стало отличительным названием пармской школы комачинских мастеров. Мы находим, что в разных документах оно пишется как Campillio, Кампеллио, Кампилионум, Кампионе, часто сокращается до Campiō или Campī. Все старые авторы говорят, что Якопо Тедеско был комачинцем или ломбардцем, и если это так, то он был одним из кампиезе. Его имя встречается в соглашении, заключенном в Модене 30 ноября 1240 года, где он и Альберто квалифицируются как дяди магистра Энрико, одной из договаривающихся сторон.^[241] Это вполне мог быть отец Арнольфо, тем более что Балдинуччи^[242] утверждает, что Якопо Тедеско жил в Колле в Валь д'Эльса, где родился Арнольфо, в то время как его отец строил там замок. В этом свете можно объяснить документальный фильм Миланези "Арнольф де Камбий". Если члены школы Кампионе на севере взяли это имя в качестве своего имени, почему Якопо также не подписался "Кампионе"? Более чем вероятно, что он сократил его в соответствии с обычаем в Campiō, и, возможно, не был очень разборчив в различении родственных букв p и b, что является очень распространенной ошибкой в отрывочном написании старых рукописей., и особенно вероятно, если, хотя Ломбардия была немецкой провинцией, он перенял немецкий акцент. Это разрешило бы все споры. Очевидно, что Арнольфо был тесно связан со старшим Лапо, поскольку их стиль был так похож. Сравните Палаццо Веккьо и Барджелло с замком Лапо Поппи, и связь очевидна. Его связь с младшим Лапо столь же очевидна. В списке квалифицированных мастеров живописи Флоренции, цитируемом Мильоре в *Firenze illustrata*, стр. 414, есть ученик Никколо Пизано, которого зовут Лапо ди Камбио. Это наводит на мысль, что Арнольфо и его товарищ по учебе Лапо были не только товарищами по учебе, но и братьями, так что, когда Лапо младший закончил работу Якопо Тедеско (Лапо старшего) в Колле, он всего лишь следовал обычным правилам гильдии, в которой сын наследовал отцу.



Palazzo Vecchio, Florence. Разработан Арнольфо.

См. страницы 257 и 317.

Тринадцатый век был временем огромного развития искусства; то, что Никколо и Джованни ди Пиза сделали для скульптуры, Якопо Тедеско и Арнольфо сделали для архитектуры. Якопо был первым, кто ввел стрельчатую арку в Центральной Италии, в Ассизи; Арнольфо получил дальнейшее развитие в своем соборе во Флоренции, где арки нефа круглые, а окна заостренные. После этой эпохи у нас больше нет романского стиля — началось господство итальянской готики.

Базиликаанская форма тоже исчезла; теперь у нас есть неф и трансепты в виде латинского креста. Больше не маленькое двустворчатое окно, а длинные стрельчатые арки, украшенные красивым ажуром. Старые символические животные сохраняются, но в второстепенной форме гротескного орнамента.

Отличительный знак гильдии - иудейский лев - занимает новое место в итальянской готике. Он больше не находится между колонной и аркой, а находится под колонной, поскольку Никколо и Гвидо да Комо впервые поместили его на своих кафедрах. Вы видите его под колоннами северной двери Флорентийского кафедрального собора, где переход к эпохе Возрождения обозначен особенно классической фигурой ребенка, стоящего рядом со львом; и под центральной колонной окон испанской часовни в монастыре Святой Марии

Новеллы, где он служит напоминанием о том факте, что архитекторы Фра Систо и Фра Ристоро (которые в документах того времени именуются магистр Фра Систо и магистр Фра Ристоро) были членами масонской гильдии.

Якопо, основоположник итальянской готики, провел все свои последние годы во Флоренции, покинув Колле много лет назад, когда закончил там строительство замка. Работа Якопо во Флоренции заключалась в строительстве Барджелло, который является прекрасным образцом позднего стиля Комачине, построенного в *модо галлико* из больших гладко обтесанных камней. Связь гильдии мастеров с югом Италии показана здесь так же, как и в Пизе, поскольку говорят, что король Манфред поручил Якопо Тедеско спроектировать гробницу императора Фредерика в церкви аббатства Монреале на Сицилии. (Манфред умер в 1266 году.)

Якопо также провел реформу во Флоренции. В то время, когда Мессер Рубаконте из Комо был подестой Флоренции (1236, 1237), его соотечественник Якопо Тедеско из Кампионе, недалеко от Комо, предложил ему вымощать улицы камнями вместо кирпичей, на что Мессер Рубаконте согласился, и тот же метод мощения до сих пор применяется во Флоренции.

Второй Лапо, сокурсник Арнольфо и, возможно, брат, был автором нескольких зданий конца XIII века, которые Вазари ложно приписывает Якопо старшему. Он также продолжил укрепления Якопо Тедеско в Колле.[\[243\]](#)

Независимо от того, смотрим ли мы на Арнольфо как на сына Якопо Тедеско или только как на ученика Никколо Пизано, в любом случае он был членом гильдии; и более того, последователем Якопо, а не Никколо, его склонности были скорее архитектурными, чем скульптурными. Таким образом, мы можем считать Арнольфо первым главой *laborerium* Флоренции; и, проследивая формирование этого отделения гильдии, мы прольем свет на все прежние отделения, которые из-за отсутствия систематических документов остались бесформенными организациями *schola*, *laborerium* и *Opera*. После тщетных попыток найти что-нибудь более подробное об этих организациях в Национальной библиотеке и государственных архивах я обратился за консультацией к директору Дуомской оперы, который любезно избавил меня от необходимости долго ломать голову над старыми рукописями, одолжив мне копию ценного собрания выдержек из книг *Оперы*, начиная с первых дней Арнольфо и заканчивая завершением строительства собора.,,

Здесь раскрывается вся организация. Здесь представлены собрания логи и обсуждаемые темы; имена *магистров* и Административного совета из года в год; выплаты архитекторам, художникам и рабочим; юридические контракты и деловые отчеты.

Ясно видно, как *Опера* связана с *лабораториумом*, и как на собраниях всегда присутствуют некоторые гражданские члены из Административного совета и некоторые из действующих Мастеров логи.

Одно из них, датированное 15 октября 1436 года, сообщает о собрании в Кафедральном соборе Оперы, на котором служителями *Оперы* или советниками были Уго Алессандро, Донато Веллутти, Николо Кароли де Мачиньи и Бенедикт *Чиччапорчи* (свиное мясо); вот вам и прозвище! Они обсудили целесообразность посылки за неким Франческо Ливии де Гамбассо, *комитатом Флоренции*, который находился в Любеке в Германии, для изготовления расписных окон и мозаик. Франческо, вернувшись в город, который он знал в детстве и где он постигал свое искусство, связал себя работой в *лаборатории Оперы* "et in dicta civitate Florentia", "и в труде, и в опере, и во временной жизни" *eidem continuum*, *ac firmum inviammentum exhiberent, ita, et taliter, quod ipse una cum sua familia victum, et vestitum in*

præfata Civitate erogare possit".[244] Этот документ дает ценное доказательство по нескольким пунктам.

Это доказывает, что независимо от того, привлекала Италия своих архитекторов из Германии или нет, итальянские мастера работали в Германии.

Это доказывает, что во Флоренции существовала гильдия "Comitatus Florentiae", к которой принадлежал Франческо Ливии, и что во Флоренции существовал *laborerium*, в котором Франческо, будучи мальчиком, обучался своему искусству и дослужился до звания мастера. Более того, это доказывает, что *laborerium* был связан с *Оперой*.

Другое заседание той же *оперы* 26 ноября 1435 года, на котором рассматривались все проекты для хора Кафедрального собора, еще более четко указывает на эту связь.

"Nobiles viri Johannes Sylvestri de Popoleschis, Johannes Tedicis de Albizzis, Johannes ser Falconis Falconi, Jacobus Johannis de Giugnis, et Hieronymus Francisci dello Scarfa, Operarii dictæ Operæ, existentes collegialiter congregati in loco eorum residentia pro factis dictæ Opera utiliter peragendis, absque aliis eorum Collegis, et servatis servandis:

"Attendentes ad quandam Commissionem factam per eorum Offitium de ordinatione Altaris majoris dictæ Ecclesiæ, et Chori ipsius Ecclesiæ infrascriptis Civibus, et Religiosis Sacræ Theologiæ, Magistro Jacobo Grægorii del Badia Ordinis Fratrum Minorum, Magistro Sandro de Covonibus Converso Hospitalis Sanctæ Mariæ Novæ de Florentia, Francisco alterius Francisci Pierotii della Luna Nerio Gini de Capponibus egregio Medicinæ Doctori, Magistro Paulo M. Dominici, et Juliano Thomasii Gucci, omnibus Civibus Civitatis Florentiæ, et ad quemdam rapportum per eos factum coram eorum Offitio infrascriptæ continentia".[245]

Ниже приводятся критические замечания этого совета по трем эскизам для хора: один - Филиппо Брунеллески; другой - Ненчо ди Бартолуччо; третий - магистра Аньоло да Ареццо.

Обратите внимание, что в качестве главных архитекторов гильдии у нас есть монахи и больничный надзиратель, привлеченные к Работе с *Операи*, которые были влиятельными гражданами, но не квалифицированными мастерами. Это, по-видимому, проливает свет на слово *colligantes*, "Магистр комацинус с участием *colligantes suos*", в старых законах Ротариса. Разве *colligantes* не означали бы консулов и *Operai*, членов *Оперы* или административного органа в этих великих работах по церковному строительству, которых *Magistri* гильдии избирали из влиятельных людей города, в котором они находились?

Вот несколько переводов его причудливых высказываний о приказах, которые *Provveditore* получал от *Operai*—

"June 1353.—Operai: Lotto, Lapo, Piero di Cienni, Simone di Michele Ristori. Они говорят мне поторопиться и получить выплаты от "Камеры" (совета) и "Габелле" (октрой). Я должен управиться с этим ко Дню Святого Иоанна; "ковель" Колокольни должен быть закончен. И для этого я должен получить двух *магистров* из Ор Сан-Микеле. И строительные леса должны быть сняты с Сан-Джованни (Баптистерия), чтобы можно было увидеть работу".

Эта запись показывает, над сколькими зданиями работала гильдия и как все их архитекторы находились под командованием *Оперы*, или центра управления для всех.

"14 августа 1353 года.- Пьеро, Лотто и Симона". (Каждая запись начинается с названия *Операции* в совете.) "Заказать дизайн скинии.... Сделайте это. Заказать дизайн колокольни и в каком виде. Сделайте его из дерева. Заказать мрамор для работы на вершине. Сказать

Франческо[246], что работы хватит на год. О пайках Нери Фиераванти. Дай ему денег, чтобы оплатить все требования хозяина, а ты, Филиппо, будешь распорядителем платежа, и мы обеспечим тебя средствами ". ("Dalle danari per pagare tutti i maestri loro, e tu Filippo sia loro camarlingo, e noi ti faremo provvedere.")[247]

То, как *Проведиторе* Филиппо Марсили говорит о себе и излагает свои приказы из *Оперы* просто их собственными словами, в высшей степени наивно. Его записки, безусловно, восхитительны.

Вот и еще один очень напряженный день —

"September 26, 1353.—Operai: Simone, Migliorozzo, Francescho, Piero." (На этот раз главный архитектор, Франческо Таленти, был в совете.) "Избрать наемного юриста. О нотариусе для цитирования. О девятьсот пятидесяти лирах, которые есть у нашей коммуны. Платить поштучно, а не поденно. Послать в Каррару (за мрамором). Отложите это до Дня всех Святых. Из множества документов, которые нам нужны.... Образумить Реголатори.[248] Поговорить с капитанами Мизерикордии о нашем многочисленном наследии.... Скажите им, чтобы дали нам знать, когда они встретятся. О завещаниях. Обсудить это с съером Франческо Федериги (нотариусом). Найти средства для получения готовых денег. Попробуй получить скидку на налог с поручений. О вине для Мастеров. Забери его полностью. О Франческо и витрине ... чтобы заплатить Мастеру, у которого было поручение ... и когда работа будет выполнена, дайте ей оценку, и излишек или дефицит будет занесен Франческо" (главный архитектор).

Действительно, в те дни быть *Provveditore* для гильдии архитекторов не было синекурой. Должно быть, у него действительно было полно дел! Когда мастера были недовольны своей оплатой и требовалось оценить работу, подобную этому окну, был созван специальный совет, состоящий из консулов Arte della Lana, которые были президентами *Оперы*, членами *Оперы* и всеми *магистрами laboreriumlaboregium*.... Затем мастеров вызывали одного за другим, чтобы дать оценку работе и обсудить ее достоинства; было принято соотношение и установлена средняя цена.

Такого же рода совет созывался для рассмотрения любых проектов. Как правило, несколько *магистров* присылали свои проекты или модели, сделанные из дерева. Они были обсуждены в совете, и голосование было проведено до того, как была сформирована окончательная комиссия. Отчет об одной из таких встреч, где каждый Мастер наивно голосовал за свой собственный дизайн, очень забавен.

Мастера были строго связаны контрактом с *laborerium*. В некоторых случаях им платили поденно. 29 мая 1355 года мы узнаем, что жалованье Мастерам было уменьшено на два сольдо в день, а рабочим - на один сольдо. Иногда коммуна находила для них вино и пайки; в других случаях им платили сдельно, по контракту. 7 Июня 1456 года *Provveditore* пишет— "Желательно, чтобы ни один Мастер ни в коем случае не выходил на работу за пределы Оперы без обсуждения и согласия всех четырех Оперных театров. Если кто-либо сам отлучится без этого разрешения, он будет считаться уволенным".

Школы, прикрепленные к *laborerium*, должно быть, были очень полными. Они обучали учеников трем родственным искусствам — архитектуре, скульптуре и живописи. Их остатки можно увидеть в Галереях Прекрасного искусства во Флоренции, Сиене и других городах, а также в Академии Святого Луки в Риме. Не все *магистры* были учителями, но некоторые из них занимали профессорские должности. Никколо ди Пиза, безусловно, был одним из них, как и Чимабуэ и *магистр* Джотто.

Это всестороннее художественное образование объясняет, почему художник эпохи Возрождения был таким разносторонним человеком. Можно встретить художника, подобного Джотто, или скульптора, подобного Никколо Пизано, создающих грандиозные архитектурные произведения. Иногда они получали высшее образование во всех трех искусствах, как Ланди, Джотто и Леон Баттиста Альберти.

Окончив школу, они становились *магистрами* гильдии и затем могли выполнять поручения. Помимо *Magistri fratelli*, там были как бы старшекурсники; в старых латинских документах они записываются как *fratres*; ниже них стояли новички или ученики. Нанятые ими рабочие не были связаны с гильдией и получали ежедневную заработную плату как чернорабочие.

Свет, таким образом, пролитый на организацию масонской гильдии ценной коллекцией документов, составленной Чезаре Гуасти, как мне кажется, объясняет многое, что вызывало недоумение во флорентийских городских гильдиях. Например, почему среди всех *артистов* нет ни одного, который включал бы архитекторов, скульпторов или художников? Можно было бы предположить, что в первые дни республики, когда коммуна тратила свое богатство и энтузиазм на возведение больших и благородных зданий, архитектура, несомненно, была бы одним из величайших *видов* искусства, даже конкурируя с шерстобитами и шелкоткачами. Но такой гражданской гильдии не существовало. Существовал второстепенный для каменщиков и камнерезов, но позже он был учрежден для рабочих и простых домостроителей и не имел ничего общего с великими архитекторами или мастерами-скульпторами; в то время как художники, желавшие быть членами Коммуны и иметь какое-либо отношение к правительству, должны были записаться в Гильдию ювелиров, или "Arte degli speziali" (врачи и аптекари). Существование этой Масонской гильдии объяснило бы этот перерыв в высших искусствах. Пока существовал такой мощный и самоуправляющийся орган, который, очевидно, обладал монополией Италии в искусстве строительства церквей, простая городская гильдия никогда не смогла бы конкурировать с ним и была бы излишней.

То, что она действительно владела монополией, более чем вероятно. Мы проследили за Комасинами по каждой ступени, увидели последовательные школы и ответвления, созданные ими в каждом месте, где у них были в руках великие дела. Семья Буони из Модены, переехавшая на юг Италии, а затем в Пистойю, основала эту школу. Филиал Кампионе в Вероне и Парме, следовательно, перешел к Ассизи и Флоренции. Луккская школа ломбардских мастеров распространилась на Пизу и собрала в себе местные таланты.

Позднее собрание ломбардцев и пизанцев в Сиене оттуда переместилось в Орвието и направило отделение во Флоренцию в лице Якопо Тедеско и Арнольфо. Пустив там корни, оно выросло в прекрасный цветок Возрождения. А после расцвета — увядание; старая организация постепенно растворялась в большей свободе искусства. Каждый Мастер стремился выделиться на основе своих собственных достоинств, и ему больше не обязательно было состоять в гильдии.

Кроме того, коллекция документов Гуасти открывает нам очень многое. Мы находим, что Арнольфо умер в 1310 году; Вазари ошибочно истолковал это как 1300 год, так что Арнольфо проработал в своем Кафедральном соборе всего год или два. Правильная запись в архивах — "III idus (martii) Quiescit magister Arnolfus de l'opera di Santa Reparata MCCCX".^[249]

Странное совпадение, что смерть, зарегистрированная до Арнольфо в Некрологе, должна быть смертью человека по имени Камбио, слесаря, но он, похоже, не имеет никакого отношения к Арнольфо, происхождение которого, как обычно, не указано.

Таким образом, мы видим, что Арнольфо проработал самое большое одиннадцать-двенадцать лет на строительстве здания, на завершение которого ушло более столетия. Чего он достиг? Вероятно, не больше, чем фундамент и дизайн, которые он оставил и которые можно увидеть по сей день; поскольку обычно считается, что церковь на фреске испанской капеллы представляет Дуомо таким, каким его спроектировал Арнольфо. После его смерти Флоренция пережила военные времена и не могла продолжать работы до 1331 года, когда "город, пребывающий в счастливом и спокойном состоянии, возобновил строительство церкви Санта-Репарата, которое долгое время было приостановлено и не продвигалось вперед из-за многочисленных войн и расходов, которым подвергся город". Далее в акте говорится, что Arte della Lana был поставлен во главе администрации и что налог в размере двух динариев за либбру со всех денежных средств, выплачиваемых коммуне, должен быть ассигнован на покрытие расходов, как было постановлено ранее. Кроме того, они добавили еще один таможенный налог, так что их сумма составила 12 000 фунтов стерлингов в год. Кроме того, в каждом магазине Флоренции должен был быть денежный ящик, куда они должны были класть *il denaro di Dio* (десятину) со всего, что они продавали.^[250] Я цитирую это, чтобы показать, как города в старые добрые времена церковного строительства платили своим архитекторам. Вполне вероятно, что школы гильдии продолжались и в этот промежуток времени, хотя *магистру*, возможно, пришлось искать работу в другом месте, поскольку к 18 июля 1334 года мы находим Джотто в качестве *магистра*, выбранного архитектором Кампанилы, хотя он, кажется, имел очень мало общего с Кафедральным собором. Его чудесная башня, отличающаяся разнообразием расцветок и художественным эффектом, свидетельствует скорее о руке художника, чем архитектора. Он не дождался завершения своей работы, поскольку 8 января 1336 года скончался вскоре после возвращения из Милана, куда был отправлен на службу Висконти, и устроил публичные похороны за счет коммун Санта-Репарата. Тот факт, что работа над его башней продолжалась в его отсутствие, доказывает, что у него должны были быть братья по гильдии, способные осуществить его планы. Поскольку фундамент был заложен только в июле 1334 года, а Джотто умер в январе 1336 года после долгого отсутствия в Милане, возникает вопрос, как он нашел время для создания рельефов в своем "Гимне труда". Однако мы должны принять за основу показания Гиберти. В своем втором *комментарии* Гиберти говорит^[251]: "Первый ряд рельефов, которые находятся в возведенной им Колокольне, были изваяны и спроектированы его собственной рукой. В свое время я видел прекрасно выполненные его собственные наброски". Современный анонимный комментатор Данте пишет^[252] — "Джотто спроектировал мраморную колокольню Санта-Репарата во Флоренции, примечательную башню и дорогостоящую, и руководил ее строительством. Он допустил две ошибки — одну в том, что у нее не было основания, а другую в том, что она была слишком узкой. Это причинило ему такое горе, что, как говорят, он заболел и умер от этого". Я действительно думаю, что если бы Джотто обнаружил какую-либо ошибку, он бы исправил ее в планах, которые оставил своим преемникам. То, что у него не было опоры, неверно, поскольку прочный фундамент был заложен так глубоко под поверхность, что прочно стоял на твердом *макинью* (разновидность гранитной скалы) двадцатью *браччиями* ниже.

Его преемник принадлежал к другой ветви гильдии, но все равно был масонским *магистром*. 26 апреля 1340 года Андреа ди Пиза был избран путем голосования Советом *Оперы* преемником Джотто на посту главного архитектора.^[253]

Должно быть, были предложены в качестве кандидатов другие *магистры*, если Совету пришлось прибегнуть к черной и белой фасоле для голосования. Андреа прожил всего несколько лет; он умер или ушел в отставку в 1348 году, в год великой чумы; а Франческо Таленти стал *капут-магистром* в 1350 году. Франческо был братом фра Якопо Таленти,

магистра лапидума и эдификорума, который был совместным архитектором с фра Ристоро монастыря и церкви Санта-Мария-Новелла с 1339 по 1362 год. Франческо, как и его брат, должно быть, состоял в гильдии; в 1329 году он работал в соборе Орвието среди множества мастеров из Комо и Ломбардии. В апреле 1336 года мы обнаруживаем, что его вызвали в Сиену в качестве эксперта.^[254] В колоннах был обнаружен какой-то дефект. Компаньоном Франческо из Флоренции был Бенчи ди Чоне. Его должность *капо-маэстро* Флорентийского кафедрального собора продолжалась несколько лет, хотя он правил не один, а был связан с Джованни ди Лапо Гино, которого после 1360 года называют совместным *капо-маэстро*. Основные документы их администрации доказывают, что были бесконечные советы и споры о размере, высоте и размещении колонн, а также обсуждения плана Таленти для часовен в ист-энде. Похоже, это был решающий вопрос.... Советы четырех *магистратов* в каждом из них проводились три дня подряд — 15, 16 и 17 июля 1355 года; и их мнения были изложены в письменной форме. 5 августа состоялся большой объединенный совет двенадцати Мастеров и всей логи, на котором были определены пропорции колонн и утвержден проект часовни Франческо.

8 июня 1357 года состоялся еще один Совет с участием *Оперов* и Консулов искусств, а также их духовных коллег, когда упомянутые ниже Мастера и монахи дали свои советы по церкви — доказательство тесной близости духовенства к Масонской гильдии.

- Брат Франциско Карминьяно
- Frate Jacopo Talenti. S. M. Novella
- Frate Franciescho Salvini. S. Croce
- Frate Tommasino. Ogni Santiv
- Брат Яхопо да С. Марчо
- Frate Piero Fuci, e
- Frate Filippo sacrestano di S. Spirito
- Frate Benedetto dalle Champora
- Magister Neri di Fieravanti
- Magister Stefano Messi
- Magister Franciescho Salviati
- Magister Giovanni Gherardini
- Magister Giovanni di Lapo Ghini
- Магистр Франческо даль Чоро
- Magister Ristori Cione
- Magister Ambrogio Lenzi, or Renzi

Отчет был написан Сигом. Мино, нотариусом гильдии; имена написаны им самим.

12 июля 1357 года несколько таких же монахов встретились в *Опере*, чтобы посоветоваться по поводу размещения колонн во втором фонде.

Кроме того, 17 июля 1357 года был проведен выбор между двумя проектами колонн и часовни, выполненными Франческо Таленти и Орканьей, когда каждый кандидат избрал двух Мастеров в качестве арбитров. Франческо Таленти выбрал ломбардца Амброджо Ленци и брата Филиппо Риньеро из Сан-Кроче. Андреа Орканья выбрал Никколо ди Бельтрамо, тоже ломбардца, и Франческо ди Нери. Они не смогли принять решение, и в качестве судьи был выбран ювелир Пьеро ди Мильоре, стороны обязались подчиниться его решению.

Джованни ди Лапо Гино и Франческо Таленти получили заказ на создание новых дизайнов. Наконец, 28 июля план Орканьи был выбран.

Кабинет Таленти не был синекурой; мы часто видим, как он спорит с другими Мастерами. Действительно, ложе очень не хватало единства. Начинаясь распад. 5 Августа 1353 года *прокурор* Филиппо Марсили пишет— "Я должен уговорить Нери ди Фиораванти и Франческо Таленти урегулировать этот спор в течение пятнадцати дней. Каждый из них должен выбрать арбитра и может избрать третьего арбитра по обоюдному согласию ". Они выбрали Беноцци в качестве взаимного третьего. Снова 4 октября 1353 г. — "Мастеру, который выполнит дизайн окна по проекту Франческо Таленти, должны быть выплачены его требования. Когда работа будет выполнена, дайте ей оценку, а остаток более или менее поступит на счет Франческо ".

Похоже, что он также был расточительным человеком. Вот две характерные записи в записной книжке Филиппо Марсили: "12 июля 1353 года. Переведи ему, как только это будет удобно, зарплату за четыре месяца. Выплачивай ее, еженедельно вычитая половину его зарплаты. " И снова в ноябре появляется запись: "Одолжи ему то, что он хочет".

В 1376 году сын Франческо Симоне стал совместным *капо-маэстро* с Бенчи Чоне, отцом Орканьи, с жалованьем в восемь золотых флоринов в месяц. Симоне также окончил школу скульптуры и выполнил фигуру для фасада, за которую 4 сентября 1377 года ему заплатили тринадцать флоринов. Заноби Бартоли, также *магистр лапидум* (скульптор), в то же время получил по двадцать золотых флоринов за две мраморные фигуры, хотя за свою статую Архангела Михаила в декабре того же года он получил всего восемнадцать флоринов.

Коллега Франческо, Джованни ди Лапо Джино, является хорошим примером — одним из многих — наследственного характера гильдии. Впервые мы слышим о Джино в Сиене в тринадцатом веке. 7 февраля 1332 года его сыновья Симоне и Якопо, или Лапо ди Гино, подписывают контракт с Агостино и его сыном Джованни Сиенским на строительство часовни в Пьеве Сан—Мария в Ареццо - часовни епископа Тарлати, Биндо де Ванни и его сына Франческо, свидетелями которой являются два других *магистра*.[\[255\]](#)

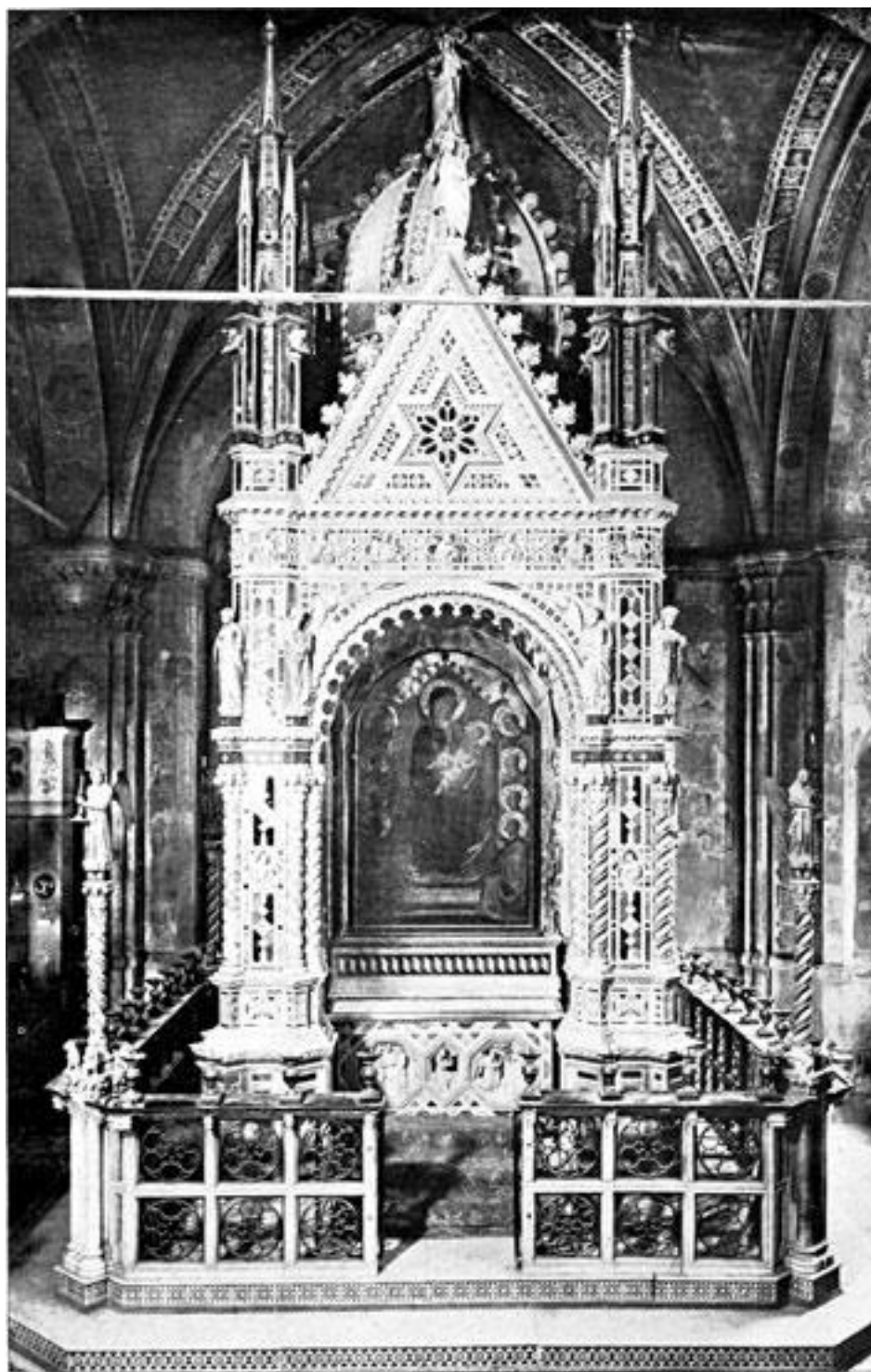
В 1362 году в списке логи упоминается некий Амброзиус Гино. Возможно, он был братом или племянником Лапо. Затем приходит третье поколение, и мы находим Джованни, сына Лапо ди Джино, в Орвието. Впоследствии он приехал во Флоренцию, где был избран *капо-маэстро*, сначала в унисон с Якопо Таленти, а позже и сам. В 1388 году правнук старого Джино, вся родословная которого приведена в книгах как "Микеле, Йоханнис, Лапи, Джини", в свою очередь стал *капо-маэстро* Флорентийского кафедрального собора. Его потомок, Антонио Джино, также окончил флорентийскую ложу, но вернулся в Сиену, где фигурирует в качестве одного из *магистров*, нанятых там в 1472 году.

Эта семья - лишь одна из многих потомственных масонских братьев. Семья Сьоне - еще один пример. Первые Мастера с этим именем появляются во Флоренции в июле 1355 года как Ристоро и Бенчи Чоне, два члена Совета по проекту часовен Франческо Таленти, но были ли они братьями или отцом и сыном, я не могу сказать; Я предполагаю, что братьями, иначе Бенчи был бы записан как Бенчи Ристори ди Чоне.[\[256\]](#) Мы видели, как Бенчи Чоне был вызван в Сиену в качестве арбитра. Он был много занят во Флоренции, где работал над строительством, или, скорее, адаптацией, церкви Сан-Микеле. Он и Лаврентий Филиппи (Лоренцо, сын Филиппо Таленти) были совместными архитекторами Лоджии Ланци, Лоренцо руководил скульптурой, а Сьоне - архитектурой. Лоренцо поместил знак гильдии на основание своих колонн, окружив их маленькими колоннами, на которых сидят львы; пропорции и орнамент здания прекрасны. Орканья всегда считался архитектором этой

лоджии, но здесь оказалось, что он не был оригинальным дизайнером, хотя, вероятно, работал со своим отцом.

Имя Орканьи, Андреа ди Чоне, впервые появляется на большом совете с монахами и *магистрами*, состоявшемся 18 июня 1357 года, чтобы решить, какое пространство следует оставить между колоннами Кафедрального собора.[\[257\]](#)

Прозвище Андреа Орканья, искаженное от Arcangelo (Архангел), закрепилось за ним на протяжении веков и затмило его настоящее отчество Cione. Связь между ним и Бенчи ди Чоне остается довольно неясной. Орканье также принадлежит заслуга строительства церкви Ор Сан Микеле. Вероятно, авторы путают Орканью или Андреа ди Чоне, скульптора прекрасной святыни в этой церкви, которая является его шедевром, с Бенчи ди Чоне, который был архитектором здания. Исходя из тесной связи этих двоих в гильдии и из того, что Орканья так много работал с Бенчи, я думаю, вполне вероятно, что они были отцом и сыном. Миланези довольно неуверен в отце Орканьи, и в генеалогической таблице в конце своей жизни он пишет его как Чоне с пометкой о допросе и без христианского имени, которое вполне могло быть Бенчи.



Святылище в Ор Сан-Микеле, Флоренция. Дизайн "Орканьи" (Андреа Чоне).

[См. стр. 333.](#)

Орканья сначала изучал живопись у своего старшего брата Нардо (сокращенное от Бернардо), который был зачислен в "общество святого Луки". Но это было только одно направление художественного образования Андреа. Он поступил в масонскую гильдию (*Arte dei maestri di pietra e legname*), в книгах которой написано: "Андреа Чioni, по прозвищу Архангел, художник прихода Святого Микеле Висдомини, принес свою клятву и обещания в указанной гильдии, магистр Нери Фиораванти был его спонсором в 1352 году, шестое указание, 29 октября".[\[258\]](#)

Таким способом Орканья подчеркивал свою разностороннюю квалификацию, подписывая свои картины "Андреа ди Чоне, скалторе", а скульптуры "Андреа ди Чоне, pittore". На своем шедевре, святилище в Ор Сан-Микеле, он начертал: "Андреас Чонис, живописец Флорентинус, архимаг оратории экститит худжус МАККЛИКС". Выражение "Архимагистр Оратории" (или святилища) объясняет многое. Это говорит нам о том, что вся эта сложная скульптура, хотя она, возможно, была полностью спроектирована Орканьей, не была полностью выполнена им, но что, как и у других *Магистров*, у него была группа братьев, работавших под его началом; ибо как он мог быть *главным* Мастером, если под его командованием не было младших?

При изучении деятельности масонской гильдии, архимагистром которой Орканья называет себя, интересно увидеть, как они заняты строительством нескольких грандиозных сооружений одновременно. Огромное количество Мастеров, собравшихся во Флорентийской ложе, делало это возможным, и в городе не было недостатка в средствах, чтобы нанять их.

Книги в *Opera* раскрывают, как Административный совет доминирует в *laborerium*. Мы увидим, как занятому *Провведитору* приходится менять *магистратуру* с Санта-Кроче на Сан-Микеле или с Дуомо на Сан-Микеле Висдомини, по мере необходимости. Он должен заказать мрамор для всех этих зданий; созвать советы для рассмотрения проектов всех видов различных зданий и частей зданий, таких как окна, часовни, двери и т.д. Иногда мы видим, как он поручает определенному архитектору составить план часовни, или двери, или окна. Когда в октябре 1367 года Таленти и Джованни Джино оба разработали дизайн "трибуны", обычных советов было недостаточно, чтобы решить важный вопрос, какой из них выбрать. Пришлось созвать на совет весь город вместе с монахами (*frati colleganti*), *магистрами* гильдии и т.д. Сотни и тысячи людей пришли в *Opera*, посмотрели на проекты, подписали свои имена в списке одобренных, для того или иного.

После совместного правления Джованни ди Лапо Джино и Франческо Таленти в качестве *капи-маэстри* Джованни ди Лапо Джино и Франческо Таленти возникла разнообразная череда мастеров-строителей, просуществовавшая сто лет, так что невозможно сказать, что архитектором Дуомо был какой-то один человек. Между первым планом Арнольфо и окончательным развитием итальянской готики пятнадцатого века лежит вся история развития искусства.

Следующим великим *капо-маэстро* после Таленти был Амброджо из Ленцо или Ланцо, недалеко от Комо, один из представителей школы Кампионе. Его имя указано в акте от 3 февраля 1363 года как "Амброксиус филиус магистри Гульельми де Шампильоне". Примечательно, что предок и тезка этого "Амброксиуса" также был записан как "филиус Магистри Гульельми" в 1130 году, двумя столетиями ранее, когда они были ведущими членами школы Кампионе в Модене и создавали скульптуры для фасадов соборов Модены и Феррары; таким образом, наш Амброджо Флорентийский был одним из выдающихся аристократов логи, колыбель его семьи происходила из Ломбардии. Из документа, который мы цитируем, мы узнаем, что Амброджо получил образование под руководством своего отца и заключил свой первый контракт с Барной Батисом, в то время *провидиторе Opera of the Duomo*, to provide and prepare the black marble necessary to the work, for every *braccio*, за которое ему должны были платить шесть сольди восемь динари. Это оригинал—

"Archivio dell' Opera dell Duomo, February 3, 1362.—Ambroxius filius magistri Guglielmi de Champiglione, comitatus Mediolani, emancipatus a Domino magistro Guilliello patre suo, ut continere dixit publice manu ser Joannis Arriglionis notarii de Champiglione, conduxit a Barna olim

Batis provisore Operis Sancte Reparate de Florentia, locante vice et nomine operariorum ... ad faciendum et digrossandum totum marmum nigrum quod erit necessarium dicto operi, hinc ad unum annum proxime venturum, illarum mensurarum prout dicetur eidem per capomagistros dicti operis. Et dictus Barna locavit eidem die dictum marmum ad fovendum et digrossandum, et promisit pro dicto opere eidem Ambroxio de quolibet brachio dicti marmi dare eidem Ambroxio soldos sex et denarios octo f. p., etc. Que omnia, etc."

Амброджо, или Амвросий, много лет оставался во Флоренции. Его имя часто упоминается в соборе. В 1356 году он был избран главным архитектором Дуомо, а также руководил реставрационными работами в Баптистерии. 4 апреля 1384 года, когда в пожилом возрасте он присутствовал на собрании, чтобы решить, достаточно ли прочны пилястры трибуны, чтобы поддерживать купол, его зовут Амброджо де Ренцо. Яркий пример двадцатилетнего влияния флорентийского диалекта, который имеет закоренелую привычку смешивать буквы "л" и "р". Его сын, Джованни д'Амброджо ди Ленцо, который впоследствии стал *капо-маэстро*, также был членом совета, и Орканья был выбран судьей.

Но между правлением Амброджо и правлением его сына у нас произошли различные изменения в руководстве. В 1381 году Джованни, сын Стефано по имени Гуазетта, стал *капо-маэстро* вместе с Джованни Фетти, который также был членом гильдии, и готовился сначала в Сиене, а затем во Флоренции к своей будущей работе в Лукке и Болонье. Джованни Фетти спроектировал и изготовил прекрасное "окно, выходящее на дома Корнаккини, под третьей аркой нефа".

Особым направлением работы Гуазетты было закладывание фундаментов и конструирование сложных строительных лесов. Он также изготавливал прессы для ризницы. Возможно, он был недостаточно умелым строителем, чтобы занимать должность вождя, поскольку в 1375 году эта пара подала в отставку в пользу Франческо Сальветти и Таддео Ристори. Сальветти, однако, очень скоро отказался от должности, предпочитая оставаться в гильдии на простом жалованье, а не брать на себя ответственность.^[259]

Затем сын Франческо Таленти Симоне, который к этому времени стал *магистром*, был поставлен на его место вместе с Таддео Ристори. Их правление длилось до 1388 года, когда был избран Микеле, сын Джованни, сына Лапо, сына Джино. В его время были начаты пилястры трибуны.

В 1404 году сын Амброджо Джованни был избран *капо-маэстро*. Вот часть записи *Обсуждения*, 17 ноября 1404 г. — "Операрис ... elegerunt et nominaverunt et deputaverunt in caput magister dicte opere Sancte Reparata providum virum Johannem Ambroxii, etc. etc., cum salario florenum otto, pro quolibet mense cum auctoritate, balia et potestate usitate et consueta."—*Delib.* xlix. 28.

В другом решении, датированном 17 июня 1415 года, говорится, что "Иоганн Амброксий капут магистр" должен определить вид и форму кирпичей для какой-либо специальной детали.

Джованни, последний представитель школы Кампионе, которого мы можем зарегистрировать, был смещен по старости, и на его место был избран Баптиста Антонио. Вероятно, он был сыном Антонио, упомянутого выше Великого магистра.

У Джованни не всегда хватало времени на осуществление своих собственных замыслов. В 1408 году мы узнаем, что магистр Никколоа по фамилии Пела заключил контракт на высечку из мрамора дверного проема возле часовни распятия, который был спроектирован

"Иоганном Амброксией, caput magistrum". Он богат виноградными лозами и другими украшениями. Однако Никколо не стал настаивать на выполнении работы, и в мае 1408 года *Опера* решила, что он должен гильдии сумму в двадцать пять флоринов за нарушение контракта.

Количество разных умов, каждый из которых руководит работами в своем собственном отделе, приводит в замешательство. Красивая дверь под названием Мандорла, богатая и элегантная скульптура, о которой часто говорят, что она была выполнена Якопо делла Кверча, на самом деле была работой Нанни ди Антонио ди Банко. Книги *Оперы* регистрируют 28 июня 1418 года выплату Нанни двадцати флоринов за этот дверной проем, а в 1421 году был произведен последний платеж по завершении работы. Нанни был любимым учеником Донателло; он был человеком хорошего происхождения, который поступил в *Arte dei Maestri di Pietra* 2 февраля 1405 года и доказал свое членство, изваяв четырех святых покровителей масонской гильдии на Сан-Микеле.

Далее в этом ценном собрании документов мы находим, что магистр Якопо ди Лапо Каваччани изготовил модель вала; что Нато ди Ченни и Якопо ди Поло в августе 1357 года были наняты для изготовления оснований колонн, и что время от времени разных мастеров приглашали для составления планов часовен, окон, дверей и т.д.

Теперь мы знаем, в каком состоянии находилось здание в четырнадцатом веке, и понимаем, что на протяжении веков оно не оставалось без купола. The old chronicler Buoninsegni, in his *Storia Fiorentina*, lib. iv. p. 642, says—"A di venti di giugno 1380 si cominciarono a riempire et murare i fondamenti della cupola di S. Maria del Fiore." До этого времени неф только казался построенным.

7 августа было созвано собрание *магистров* для консультаций по фундаменту купола, а 12 ноября 1380 года появился длинный документ, предписывающий "Бартоломеусу Стефани, Йоханнесу Меркати и Леонарду Чеккии, магистру Флорентини" построить пилястры для поддержки купола, которые должны быть из хорошего камня и цемента, и строителей предупреждают не работать в мороз или снег и т.д. и т.п. Эти пилястры вызывали много беспокойства в гильдии; в 1384 году по их поводу проводились постоянные собрания. Мастера опасались, что фундамент дороги, ведущей к Виа деи Серви, не был прочным; день за днем в июле 1384 года они собирались десятками, чтобы изучить ее и доложить о результатах. Затем они пригласили консулов *искусства шерсти*, *Операции* всех главных людей города; и все, за исключением некоего мессера Бьяджио Гуаскони (который, в конце концов, не был архитектором), согласились, что фундамент пилястры совершенно надежен. Однако добрый мессер Бьяджио по-прежнему придерживался собственного мнения и отказался подписать одобрение.

Судя по тому, как неуклонно продвигалась работа, безусловно, возможно и вероятней всего, что в естественном ходе работ у собора появился бы купол даже без Филиппо Брунеллески. Это было в первоначальном плане, и фундаменты и пилястры были готовы к этому. Было много разговоров о сложности установки каркаса строительных лесов для этого, но, похоже, не было никаких сомнений в том, что это будет сделано. На самом деле несколько Мастеров прислали планы для этого в разное время.

Впервые Брунеллеско появляется в записях на собрании консулов, *оперных* мастеров, созванном 10 ноября 1404 года для рассмотрения определенной ошибки в измерениях,

допущенной *капо-маэстро* Джованни ди Амброджо. Вопрос касался размещения кронштейнов (*sprone*) на фасаде, которые мешали окнам.

Не похоже, чтобы Брунеллеско принадлежал к братству. Он просто упоминается как Филиппо золотых дел мастер, сын нотариуса Брунеллески (*Filippus ser Brunelleschi aurifex*). Нигде, ни здесь, ни где-либо еще, его никогда не называли *магистром*, и на протяжении всей его жизни каждое его действие было протестом против того, что он называл "*Маэстранце*" - презрительный термин, подобный "их мастерским кораблям", который Брунеллески применил к *Искусству Маэстри*. Он поступил в 1398 году, когда ему был двадцать один год, в *Arte della Seta*, но поскольку его вкусы были сильно художественными, и он отказался следовать профессии своего отца юриста, он записался в 1404 году в *Arte degli Orafi* (ювелиры), в которых уже было так много выдающихся художников. Ювелиры или скульпторы по металлу, которые, по-видимому, отделились от масонов, все еще были в какой-то мере коллегами Масонской гильдии, и их членов часто приглашали голосовать или давать советы в советах *Оперы*.

Таким образом, мы находим Брунеллеско одним из *орафи*, призванных на совет по изготовлению скобок. Похоже, он занимал должность советника в *Опере* в течение года до 1405 года, когда ему заплатили. Вероятно, он был одним из *Оперов* в этой части города.

Когда в знаменитом конкурсе 1402 года Брунеллеско проиграл заказ на двери Баптистерия, он в отчаянии покинул Флоренцию и вместе со своим другом Донателло отправился в Рим. Его изучение методов древних римлян при изготовлении их огромных куполов подсказало ему способ оправдать свою *любовь*, победив целую гильдию "Мастеров" на их собственной территории. Он уделил архитектуре особое внимание и теперь тщательно исследовал классические методы. Он поднялся на крышу Пантеона и изучил каменную кладку ребер купола, исследовал фундаменты, опоры и т.д., А затем вернулся во Флоренцию, где таинственно наметнул влиятельным членам своей собственной торговой компании и в мастерских одного или двух художников, что даже если "*маэстранце* вызовут своих Мастеров из Франции или Германии и со всех частей света, ни один из них не сможет создать купол, равный тому, который мог бы сделать он". Хозяева *laborerium*, наконец, услышали об этих утверждениях и попросили его показать свои планы, что он отказался сделать.

Затем *Опера*, 19 августа 1418 года, объявила конкурс. Любой художник, сделавший модель проектируемого купола, должен был изготовить ее до конца сентября, после чего модель должна была получить приз в размере 200 золотых флоринов. Дата принятия решения была продлена до октября, а затем до декабря, когда было отправлено несколько моделей, среди участников были магистр Джованни ди Амброджо, генеральный директор *laborerium*, Манно ди Бенинказа, Маттео ди Леонардо, Вито да Пиза, Лоренцо Гиберти, все *магистры* Масонской гильдии; Пьеро д'Антонио по прозвищу Фаннулла ("ничего не делай"), Пьеро ди Санта Мария ин Монте, мастера по дереву. Было несколько моделей, созданных членами гражданской компании, *Arte dei Scarpellini* (камнерезы); и, наконец, что не менее важно, модель из кирпича и строительного раствора без строительных лесов, выполненная Брунеллеско, Донателло и Нанни ди Банко,^[260] так что в конце концов он был вынужден показать свой дизайн. Этот последний получил приз, но *Arte dei Maestri*, очевидно, недостаточно верили в кого-то за пределами своих рядов, чтобы сразу приступить к строительству. В коллекции архивных документов синьора Чезаре Гуасти, касающейся строительства Кафедрального собора, мы находим, что с октября по 23 декабря 1418 года

несколько мастеров, в том числе магістро Алиоссо, маг. Andrea Berti Martignoni, Mag. Паоло Бонаюти, Кристофери ди Симони и Джованни Туччо получали плату за создание модели каменной кладки по плану Брунеллеско для купола. Я не нахожу, чтобы сам Брунеллеско участвовал в этом, единственной выплатой ему были "50 либ. 15 сольди" за его работу над фонарем модели в период с 11 июля по 12 августа 1419 года; это доказывает, что он внес последний штрих, но мастера гильдии сами протестировали его проект большого купола, прежде чем окончательно утвердить его. Эта кирпичная модель, построенная на Пьяцца дель Дуомо, оставалась там до 1430 года, когда *Опера* приказала ее разрушить. Гуасти[261] полностью приводит этот приказ, который датирован 23 января 1430 года и написан на обычной для современных документов низкой латыни. Когда модель была закончена, *магистры* гильдии собрались 14 мая 1421 года, чтобы обсудить ее. Есть записи о расходах на завтрак для Мастеров и для факелоносцев, сопровождающих их во время внутренних расследований. Мы находим ту же церемонию угощения для *магистра*, который посетил работы *real cupola* в 1424 году, когда были предоставлены шесть фляг Треббиано (лучшего тосканского вина) с фруктами и хлебом. В 1420 году Брунеллеско определенно было поручено надзирать за куполом, но даже тогда *магистр* не мог допустить постороннего к полным масонским привилегиям. Он не был назван *капут-магистром*, как это сделал бы один из членов гильдии, но он и Гиберти (чья модель была следующей лучшей) были названы *провизорами* купола, в то время как магистр Баптиста ди Антонио был *собственно капут-магистром* ложи. Условия контракта заключались в том, что "*провизоры* должны были руководить работами, обеспечивая, заказывая, строя и заставляя строить купол от начала до конца и т.д. и т.п."

Сначала и Гиберти, и Брунеллеско получали по три флорина в месяц. Главный *магистр*, Баптиста, получал обычную зарплату гильдии в качестве главного мастера.

История о недовольстве Брунеллеско тем, что его старый соперник Гиберти был связан с ним в осуществлении его собственного замысла, и о том, как он пытался бросить на него тень презрения, закрыв свои планы и симулировав болезнь, таким образом оставив Гиберти работать в темноте, слишком хорошо известна, чтобы нуждаться в повторении здесь.[262] Перкинс[263] очень сильно критикует невежество Гиберти, которое, как он утверждает, было настолько велико, что он был вынужден уйти в отставку, потому что не мог этого сделать. эта работа. Но у каждого вопроса есть две стороны. Как может человек выполнять работу, задуманную и начатую другим, не видя его планов? Кроме того, отставка Гиберти, или, скорее, прекращение его работы в куполе именно тогда, было, я полагаю, вызвано тем фактом, что за несколько месяцев до этого он получил заказ на вторые бронзовые ворота баптистерия и хотел посвятить им свободное время. Это поручение датировано 2 января 1425 года. Его жалованье как *провизора* купола прекратилось на несколько месяцев с 28 июня 1425 года. Даты говорят сами за себя. Однако он все еще занимал должность или вернулся к ней с частичным жалованьем, поскольку в 1428 году мы находим указ *Оперы*, который повышает жалованье Брунеллеско до 100 золотых флоринов в год, в то время как Гиберти получает только свои обычные три флорина в месяц. Но даже тогда ни один приказ не был отдан от имени Брунеллеско; каждый документ и каждая квитанция были подписаны Баптистой д'Антонио, *капут-магистром*, и Филиппо ди сер Брунеллеско, *провизором*.

А теперь давайте посмотрим, кто были подчиненные, нанятые Брунеллеско. Обнаружив, что рабочие флорентийской ложи были недовольны, он нанял десять ломбардцев и выгнал всех флорентийцев, пока они смиренно не вернулись, умоляя, чтобы их снова взяли на работу, что он и сделал за меньшую зарплату, чем раньше.

Ломбардский элемент все еще был силен в гильдии. Некий *маэстро ди Леньо* по имени магистр Антонио из Верчелли изобрел удобный способ подъема гирь в купол. У рабочих наверху, в куполе, были кухня и столовая, так что им не нужно было спускаться вниз в середине дня. На самом деле в *Опера* на этот счет были приняты строгие законы.

В 1436 году был объявлен еще один конкурс моделей фонарей, и снова Брунеллеско выиграл пальму первенства у Гиберти и других. Похоже, что когда Брунеллеско получил это поручение, масонская гильдия, должно быть, почувствовала это *изнутри*. сделать *капо-маэстро*, не являющегося членом the dome. Следовательно, они зачислили его в братство. Но из-за своей ревности к *маэстране* и решимости показать, что не обязательно быть масоном, чтобы построить церковь, он проигнорировал это членство и никогда не платил свои взносы, за что Хозяева *laborerium* подали на него в суд за долги, и он был заключен в тюрьму. Это не устраивало городских покровителей *Оперы*, которые были всемогущим *Arte della Lana*, тем более что *Arte della Seta* Брунеллеско также был на его стороне. 20 августа 1434 года в *Опере* состоялся бурный митинг, на котором гражданская партия оказалась слишком сильной для *маэстри*. Было постановлено, что Брунеллеско должен быть освобожден, а один из *Мастеров Искусства* был заключен в тюрьму по обвинению в препятствовании общественным работам!^[264]

После этого триумфа независимой архитектуры Брунеллеско стал в некотором смысле главным архитектором города. Он построил симпатичную лоджию при больнице для подкидышей на Пьяцца делла СС. Аннунциата и капелла Пацци в Сент-Луисе. Кроче, оба из которых Лука делла Роббиа украсил своими прекрасными бело-голубыми рельефами. Он воздвиг прекрасный Палаццо Кваратези на Пьяцца Огниссанти, а после его смерти по его проекту была построена удивительно величественная церковь Санто-Спирито.

Борьба Брунеллеско за независимость, по-видимому, нанесла смертельный удар великой масонской гильдии, которая, по мере того как становилась все более громоздкой, медленно распадалась. Местные члены в крупных городах, таких как Сиена и Флоренция, став слишком сильными для первоначального ломбардского элемента, отстаивали свою независимость, создав другие гильдии местного характера, в которых был забыт даже древний квартет святых покровителей. Как долго ложа во Флоренции держалась после неповиновения Брунеллеско, я не знаю, хотя ее воспитательное влияние, безусловно, сохранялось до времен Микеланджело, который был таким же разносторонним художником, как любой *магистр* прежних времен, который мог построить церковь и украсить ее.

The *Лаборатория* Флорентийской *оперы*, должно быть, была закрыта ко времени Микеланджело; поскольку Лоренцо Медичи пришлось дополнить ее, отдав свой сад на Виа Ларга под школу скульптуры, поскольку тогда не было места, где преподавали это искусство. Однако его учение было наследием древней гильдии, поскольку старый Бертольдо, ученик Донателло, был там Мастером, и работы масонского братства на протяжении двух столетий вместе с классическими сокровищами, собранными Медичи, были его образцами.

ГЛАВА IV МИЛАНСКАЯ ЛОЖА

МИЛАНСКАЯ ЛОЖА

1. 1387 г. Магистр Симоне да Первый *капо-маэстро* Миланского собора.
Арсениго,
2. " *М. Guarnerio da Sirtori. Помогал ему.

3.	"	* М. Марко да Фриксоне ди Кампионе	Обручился 5 марта 1387 г.; 1389 г. н.э.; 1390 г. н.э..
4.	"	* М. Якопо Фузина да Кампионе	К.М.н. с Марко в 1389 г. Начальник работ на Чертозе, 1397 год. Спроектировал Чертозу.
5.	"	* М. Дзено да Кампионе (его брат)	18 октября 1387 года привез 21 скульптора. К 1399 году под его началом было 250 человек.
6.	"	*М. Андреа дельи Аргани да Модена	Из школы Кампионе в Модене; был архитектором герцога Миланского. Вызван в Милан в 1387 году в качестве советника.
7.	"	*М. Lazaro da Campione	
8.	"	*М. Роландо или Орландо	
9.	"	* М. Дзамбоно (Джованни Буоно да Биссоне)	Потомок Дзамбоно, который был К.М.н. в Падуе в 1264 году и в Парме в 1280 году.
10.	"	*М. Фонтана-да-Кампионе	, вероятно, предок Джованни. Фонтана, мастера Палладио; и Маттео Фонтаны, архитектора собора Беллуно в 1517 году.
11.	"	*М. Cressino da Campione	
12.	"	*М. Giovanni da Azzo	
13.	"	*М. Giovanni da Trœnzano	
14.		*М. Martino da Arogno	
15.		*М.	Братья Руджеро да Мароджа.
16.		*М. Giorgio da Marogia	
17.		*М. Alberto	Все ломбардцы, работавшие под началом Джованни да Биссоне (№ 9); последний был его сыном.
18.		*М. Aiolo	
19.		*М. Giovannino da Bissone	
20.	1387	†Magister Antonio di Guido,	Brothers.
21.		M. Giovanni di Guido	
22.		†M. Adamo	
23.		†M. Giovanni di Furno	
24.		†M. Adriolo da Campione	
25.		†М. Гульельмо ди Марко	Сын Марко да Фриксоне, архитектор из Кремы; вызван в Милан в качестве эксперта, октябрь 1387 г.
26.		М. Леонардо Дзепо	Два мастера отправлены принять к сведению

27.		М. Симоне да Каваньера	предложение магистра Андреа, октябрь 1387 г.
28.	1388	*М. Амброджо Понджионе	отдал свой голос на собрании ложи 20 марта 1388 года.
29.		*М. Бонино да Кампионе	Голосовал на том же собрании. Был скульптором скалигеровской гробницы в Вероне в 1375 году.
30.		* Месье Гаспаро да Бираго	Знаменитый железняк. Магистр ложи.
31.	"	* Магистр Амброджо да Мельцо	Все они * проголосовали вместе с главным архитектором Симоне на том же собрании 20 марта 1388 года.
32.		*М. Pietro da Desio	
33.		*М. Filippo Orino	
34.		*М. Ridolfo di Cinisello	
35.		*М. Антонио да Треньцано (сын Джованни да Треньцано)	
36.	1390	годМ. Никкола дель Бонавентура	Сделал дизайн для окон хора в Милане: не принят: уволен из ложи 21 июля 1390 г.
37.	1391	года. Джованни да Кампионе	Иногда называли Джоном из Фернаха. Он привел 100 резчиков по камню в <i>лабораторию</i> в 1391 году.
38.	1399	году н.э. Antonio A. Radernd	Два восходящих мастера в 1399 году, которые вели великий спор с французскими архитекторами.
39.	"	М. Марко да Карона,	
40.	"	М. Лоренцо дельи Спаси, ди Валь д'Интельви	Привез с собой в Милан 188 резчиков по камню. Он был в 1396 году н.э. в Комо и, вероятно, отправился в Милан со всеми своими рабочими, когда работы там были приостановлены после смерти Джан Галеаццо.
41.	1400	г. Якопо да Традате	В 1400 году он был главным скульптором.
42.	"	М. Самуэле, его сын,	изваял гробницу своего отца в 1402.
43.	1400	годун.э. Бертолло да Кампионе	<i>Магистри</i> , работающий под руководством Якопо да Традате над скульптурами для Миланского собора.
44.		М. Джорджо де Солларио (Солари)	
45.		М. Гульельмо ди Джорджо (его сын)	
46.	с 1410 по	годы. Giovanni de Solari	
47.	1440	М. Giovanni di Reghezio	
48.		М. Jacopo da Lanzo	
49.		М. Michele di Benedetto da Campione	

50.		M. Francesco Solari	
51.		М. Джованни да Кайрате	
52.	с 1420 по 1404	*М. Кристофоро да Кьона	Все эти отмеченные * были мастерами-архитекторами, каждый из которых строил определенную часть собора.
53.		*М. Arasmino Solari da Arogna	
54.		*М. Франческино да Каноббио	был к.м.н. в 1448 году.
55.		* М. Леонардо да Сиртори,	сын или внук магистра Гварнерио (№ 2).
56.		* М. Паолино да Арсениго,	сын или внук магистра Симоне (№ 1).
57.		*М. Филиппино дельи Аргани	Сын Андреа дельи Аргани (№ 6), которого он сменил на посту архитектора Висконти. Спроектировал окно хора в Милане. Вступил в ложу послушником в 1400 году; окончил магистратуру в 1404 году; К.М.н. 1417.
58.	1450	году. Джорджо ди Филиппо	Его сын: в свою очередь стал к.м. н. в 1450 году.
59.	1451	году. Джованни Солари: сын Марко да Кароны.	Правитель с 1451 по 1470 год. Он устанавливает связь с Венецией.
60.	1470	м. Гуинифорте или Бонифорте (сын Джованни Солари)	ум. в 1470-1481 годах. Построил Оспedale Маджоре и церковь Грации в Милане.
61.	1481	Магистр Пьетро Антонио: его сын	отправился в Россию в 1481 году.
62.	С 1468 по 1492 год	М. Мартино да Мантегацца	
63.		М. Дольчебоно Родари	вступил в ложу в 1490 году; был отправлен в Рим для обучения. Его родственник, Томазо Родари, был более известен, чем он, и изваял дверь эпохи Возрождения в Комо.
64.		М. Джероламо делла Порта	Позже работал в Риме и Неаполе.
65.		М. Саломоне, сын Джована де Грасси,	Один из линии, восходящей к магистру Грасси, основателю ложи в Падуе.
66.	1471	годМ. Бартоломео де Горгонзола	К.М. за купол Миланского собора.
67.	1488	год. Леонардо да Винчи	работал над куполом, но ушел в отставку.
68.		М. Антонио да Падерно (потомок старшего Антонио, № 88)	Исправил ошибки Иоанна Грацского.

69.		М. Джованни Антонио	Объединил архитекторов для завершения строительства купола и Миланского собора.
70.		М. Амедео или Омодео	Впоследствии Амедео работал в Венеции.
71.		М. Джио. Джакоме ди Дольчебоно	Дольчебоно был сыном Дольчебоно Родари.
72.		М. Francesco di Giorgio of Siena	Были призваны дать совет относительно планов вышеупомянутой троицы.
73.		М. Лука Фанчелли из Флоренции	
74.	1506	М. Андреа Фусина	Потомок Якопо Фусины. Андреа был избран к.М. н. вместо Дольчебоно в 1506.
75.	1502	году. Кристофоро Гоббо	Изваял Адама и Еву на фасаде Миланского собора и т.д.
76.	С 1618 по	годы. Gian Giacomo Boeno da Campione	Более позднее ответвление старинной семьи Боно или Буоно, которые обставили <i>Магистри</i> с 1152 года.
77.	1647	М. Франческо Боно, его сын	
78.		М. Карло Антонио Боно, родственник	
79.		М. Джузеппе Боно, его сын	

Все эти отмеченные * были наняты 4 октября 1387 года для работы с магистром Симоном. Вторая партия, приведенная ниже и помеченная как †, присоединилась к Ложе 9 октября, через пять дней после этого.

ЛОЖА ИНОСТРАННЫХ АРХИТЕКТОРОВ В МИЛАНЕ

80.	1389	году Аничино или Пристройка В Фрайбурга	была оплачена модель купола, которая не использовалась.
	"	Джакобино де Бруге	заболел, и ложа оказала ему поддержку.
81.	1391	Ульрико ди Энсинген	приехал на несколько месяцев.
	"	Генрих ди Гмунден	въехал в июле 1391 года; уехал в июне 1392 года.
82.	1399	Жан Миньо де Пари	Приехал из Парижа.
83.		Жан Кампаниас из Нормандии	Кампаниас задержался ненадолго.
84.		Ulrich de Frissengen	Недолгое время работал в "Милане".
85.		Олькс ди Марчештейн	
86.	1482	Джованни да Грац	Помолвлен в 1482; уволен в отставку в 1488.

I.—Комачины при Висконти

История повторяется. Мы начали рассказ о комачинах в Ломбардии с их работ при вторгшихся лонгобардах, мы заканчиваем его их работами при узурпаторе Висконти. Первая эпоха демонстрирует их ранний римско-ломбардский стиль в его чистоте; последняя демонстрирует кульминацию их более позднего итало-готического стиля в его полноте.

Подобно Флоренции, Сиене, Пизе, Пистойе и другим городам, Милан, освободившись от лонгобардских и французских тиранов, стал коммуной, но не смог избежать обычной участи средневековой коммуны, *то есть* партийной фракции и верховенства доминирующей семьи. Как во Флоренции были свои гвельфы и гибеллины, в Пистойе - Бьянки и Нери, так и в Милане были две враждующие семьи, Торриани и Висконти. Конфликт был долгим, но в конце концов доминировали Висконти. Маттео I. правил Кремоной, Лоди, Бергамо, Павией, Александрией и Верчелли. Аццо Висконти подчинил Пьяченцу, Комо и т.д. Лукино добавил Асти, Боббио и Парму, в то время как его брат, архиепископ Джованни, приобрел Брешию, Геную и Болонью. Его племянники, Бернабо и Галеаццо II, разделили государство и потеряли часть его. Генуя освободилась от Галеаццо, в то время как пороки и жестокость Бернабо вызвали повсеместные восстания.

Сын Галеаццо, Джан Галеаццо, которому было всего пятнадцать, когда его отец умер в 1378 году, женился на Изабелле Французской, когда ему было тогда семнадцать, а она все еще была ребенком. Таким образом, он получил в наследство от своей невесты поместье Вертус в Шампани, и его потомки сохранили титул, который стал итальянским и превратился в Conte di Virtù. Его второй женой была его двоюродная сестра Катерина, дочь Бернабо. Чтобы удостовериться в ее наследии, он заточил своего дядю в замок Тредза, где тот умер несколько месяцев спустя, как говорят, от яда. Как бы то ни было, Джан Галеаццо немедленно поехал в Милан, где был провозглашен синьором Милана. Вацлав, император Германии, уже назначил его своим генеральным викарием в Ломбардии, так что его власть была велика. Оно было настолько велико, что он смог изгнать скалигеров из Вероны в 1386 году; каррарези из Виченцы и Падуи в 1387 году. В 1395 году он убедил Вацлава назначить его герцогом Миланским и сделать титул наследственным. Затем, подражая своим предшественникам-лонгобардам, он начал завоевательный поход на юг; взял Перуджу, Сполето и Ассизи в 1400 году; Лукку в 1401 году; затем он купил Пизу у Аппиани, и Сиена капитулировала. Флоренс была следующей в его списке, но, к счастью для нее, на этом этапе он умер, а Флоренс сбежала.[265]

Это были князья, под покровительством которых возник Миланский собор - гора скульптур, белых как снег. В старину на месте Миланского собора стояли церкви-близнецы: Сан-Мария-Маджоре, зимняя церковь и Сан-Паулу. Текла, *эстива*, или летняя церковь. В Санта-Марии было два баптистерия, один для детей мужского пола, другой для женщин. У них обоих были чудесные башни: башня Святой Марии имела двести сорок пять *браччиа* (около четырехсот семидесяти футов) в высоту и была "восхитительной красоты". Эта башня была снесена, а церковь разрушена во время осады Милана в 1162 году. После заключения Констанцкого мира, штат Калифорния. Мария была восстановлена путем публичных пожертвований, и миланские дамы, подобно древнеримским дамам, бросили свои драгоценности в сокровищницу. Фасад этой реставрации был выложен квадратами из черного и белого мрамора, а церковь была настолько большой, что вмещала 7000 человек.

К четырнадцатому веку Милан стал настолько богатым и могущественным, что решил построить церковь, более красивую, чем любая из существовавших до него. Джану Галеаццо обычно отдается вся заслуга в этой инициативе, но документы, похоже, доказывают, что это

был общий шаг со стороны людей. 12 мая 1386 года монсеньор Антонио деи Маркези, архиепископ Милана, обратился с циркулярным письмом к своему духовенству, в котором говорилось, что церковь Пресвятой Богородицы была старой и полуразрушенной, и "сердца верующих" намеревались восстановить ее, поскольку эта работа была очень дорогостоящей, архиепископ умолял все свое духовенство "делать пожертвования в своих церквях и молить Бога благословить эту работу".

Год спустя он снова распространил другое письмо, в котором просил передать все собранные таким образом пожертвования в Милан до *праздника* святого Мартина, поскольку верующие стремились продолжить начатую работу. Джан Галеаццо внес свой вклад, обнародовав два указа; один от 12 октября 1386 года, учреждающий *квесту* (сбор) во всем герцогстве в пользу фондов для Дуомо; второй, датированный 7 февраля 1387 года, постановил, что все деньги из *паратичей* города, которые будут выплачены в качестве пожертвований во время *праздника* Мадонны в феврале этого и последующих лет, должны быть направлены в фонд строительства. Результаты всех этих обращений и декретов, а также та небольшая роль, которую Висконти сыграл в пожертвованиях, изложены в письме депутатов Фабрики, или Оперы, адресованном Джану Галеаццо, 3 августа 1387 года, в котором говорится— "Пожертвования были сделаны с большой преданностью всеми людьми, богатыми и бедными, которые обильно и щедро помогали зданию. Теперь, о синьор, мы молимся, чтобы вы и ваша леди-мать, ваша супруга и дочь также передали свои благочестивые пожертвования на финансирование церкви".

Таким образом были найдены средства, и теперь, кто были строителями? В предыдущей главе мы видели, что Висконти покровительствовали кампионской школе архитекторов-скульпторов, а поскольку Комачины были связаны с Миланом на протяжении веков, архитекторов не нужно было долго искать. Действительно, самая первая группа имен, которые попадают на глаза в книгах *laborerium*, принадлежат к ломбардской гильдии. Вот главный архитектор Симоне да Арсениго, записанный как *генеральный директор*; или *капо маэстро*, Гварнерио да Сиртори; Марко, Якопо, э Дзено, да Кампионе; и Андреа из Модены; где, как мы видели, мастера Кампионе основали школу.

16 октября 1387 года комиссия Кафедрального собора провела заседание для обсуждения проекта, предложенного администраторами Фабрики, по формированию регулярной организации и избранию соответствующих должностных лиц. Было решено —

1. Утвердить нынешних заместителей в качестве руководителей работ. (Здесь у нас есть Тосканская *опера*.)
2. Избрать генерального казначея.
3. Назначить хорошего и результативного бухгалтера.
4. Также хороший и эффективный *spenditore* (в Тоскане это *Provveditore*).
5. Утвердить избрание магистра Симоне да Арсениго главным архитектором здания и назначить достаточно способных Мастеров для оказания ему помощи. (В Тоскане *капо маэстро* и *Маэстри*.)
6. Утвердить (учитывая их выдающиеся достижения в своем искусстве) Дионисоло ди Бругора и Амброджо да Сала (остров на озере Комо недалеко от Комачины) в их офисах и выбрать других, не менее способных, для помощи в строительстве.
7. Избрать двух или более *проби уомини* (арбитров).

8. Избрать адвоката, нотариуса и *синдачей* (консулов) согласно ст.

9. "Мы также определяем и предписываем, чтобы маэстро Симоне да Арсениго, как главный архитектор упомянутого здания, заказывал и обеспечивал все работы, выполняемые в упомянутой церкви, и чтобы он проявлял усердие и т.д. и т.п."

Здесь мы имеем точную организацию, которую мы видели в Сиене, Парме, Флоренции и т.д.; и поскольку там ломбардские мастера являются ее основателями, мы находим ту же самую регистрацию документов, то же самое распределение различных частей здания между разными мастерами и тот же созыв советов в гильдии для рассмотрения и оценки работы. Административные реестры ведутся точно таким же образом. *Спендиторе* ведет свои бухгалтерские книги точно так же, как это делает флорентийский *провведиторе*. Вот несколько переводов с плохой латыни его записей —

"1387. 15 января.—За два фунта. *морсек* для маэстро Андреа дельи Органи, четыре лиры". (Андреа дельи Органи из Модены был герцогским архитектором, отцом Филиппо да Модены, первоклассного архитектора.)

"19 января.— Мастеру и сорока семи рабочим для установки фундаментов пилястр".

"19 марта.— Симоне да Арсениго, главному архитектору, на восемнадцать дней, в течение которых он сам занимался работой". (Эта запись, по-видимому, доказывает, что, когда Мастер выполнял ручную работу со своими людьми, ему платили столько же, сколько и им, в дополнение к его зарплате архитектора.)

"2 апреля.— маэстро Марко да Фризоне" (Magistro Marcho de Frixono), "который состоял на службе у Фабрики и начал работу 5 марта, а закончил 2 апреля, за что получил 12 лир 13 динариев".

"13 апреля.— Маэстро Андреа да Модена, архитектору герцога, за его плату за дни, которые он отдал церкви в Милане, с разрешения викария Sig. Джованни де Капелли и *XII di provisione*" (один из городских советов, который выступал в качестве президента ложи, как это делала Arte della Lana во Флоренции), "а также депутатов Fabbrica, L. 19. 4".

"2 мая.— Одолжил маэстро Марко да Фризоно 22 лиры".

"12 августа.— 84 рабочим, 13 лир 13,6. 4 мастерам-строителям, т.е. Джованни да Арсениго, 5 лир 10; Джованнино да Арсениго, его сыну, 5 лир 10; Джованни да Аццо, 5 лир 9; и Джованни да Треньцано, 5 лир 9; всего 18 лир".

В августе мы получаем записи о расходах на веревку для черпания воды из колодца и веревку для подъема строительных лесов, на гвозди, корзины, отвесы, уровни воды, красную краску для разметки досок и другие вещи. 9 октября 1387 года мы обнаруживаем, что *спендиторе* платит посыльному, чтобы тот отправился в Крему с письмами от ложи к маэстро Гульельмо ди Марко, чтобы вызвать его в Милан и дать совет по делам, связанным со зданиями.

15 октября Гульельмо ди Марко получает 16 лир за поездку и восьмидневную работу по изучению и оценке работы церкви.

18 октября 1387 года мы получили платеж маэстро Симоне да Арсениго и десяти компаньонам (всего одиннадцать), мастерам-строителям. Маэстро Дзено да Кампионе и двадцати одному товарищу (двадцати двум, включая его самого), мастерам-скульпторам "живого камня" (*пьетра viva*). Слово, которое я перевожу как "товарищи", - это *сотии*с (маг.

Симони де Урсаниго и Соттиус и т.д.), что означало бы, что все они были членами (*soci*) одного общества, и, таким образом, ценно как подтверждение братства в этой гильдии.

В октябре 1387 года Андреа да Модена, архитектор герцога, снова привлекается, но только в качестве советника; за что он получает *приглашение в доно фиорини венту*; и Леонардо Дзепо и Симоне да Каваньера уполномочены принять к сведению его предложения.

"1387. 19 ноября.— В уплату за два больших листа пергамента, переданных Симоне да Арсениго". (Должно быть, это было для того, чтобы нарисовать планы.)

"1388. 19 апреля.— Заплатил маэстро Марко да Фриконе и *soci* за гипс для изготовления моделей четырех *пилони*."

В другой записи, где отмечается выплата зарплаты в размере 81 лиры, Марко да Фриконе назван Марко да Кампионе *детто* ди Фризоне.

Мерзарио придерживается мнения, что такие имена, как Марк Фризский, принадлежавший к школе Кампионе; Якопо Тедеско, который, по мнению всех старых авторов, был итальянцем; Гульельмо д'Инспрук, тоже кампионец, были причиной многих недоразумений и навели авторов на ложный след. В книгах Комасинов было принято называть людей по их *происхождению*, то есть по последнему месту, откуда они были родом. Таким образом, в Сиене вы найдете Никколо да Пизу, а в Пизе он Никколо ди Апулия. Лоренцо Майтани был Лоренцо да Сиена для жителей Орвието и Лоренцо д'Орвието для флорентийцев. Марко иль Фризоне, родившийся в Кампионе, таким образом, является связующим звеном между немецкими гильдиями и итальянскими; должно быть, он работал во Фрисландии и, вероятно, привез оттуда идеи более острой готики.

Эти реестры являются достаточным доказательством того, что строители, только что привлеченные к строительству Миланского собора, принадлежали к ломбардской гильдии, и главным образом к филиалу Кампионе. Только в 1389 году мы находим единственное немецкое имя, а затем некоему "Аничино (Пристройка) Германии" платят 16 сольди за то, что он сделал модель *тибурио* (купола) из свинца, а Джакобино да Бруге, который заболел во время работы в церкви, получает небольшую субсидию от гильдии *за любовь к Богу*. Они больше не упоминаются, и ни один из них, похоже, не является Мастером.

В том, что Симоне да Арсениго был главным архитектором в то время, сомнений быть не может. Это особенно подчеркивается в акте, совершенном в декабре 1387 года. В нем Администрация, "принимая во внимание их многолетний опыт чистой и достойной восхищения доброй воли и *многоплановую оперу*, которой достойный человек, магистр Симоне да Арсениго, достойнейший главный архитектор и мастер, добился в этой церкви благодаря постоянному усердию, и желая вознаградить его лучше (*pro aliquali rupenderatione bene merito*rem), решает, что, хотя его жалованье до сих пор составляло десять имперских сольди в день, теперь оно должно быть увеличено до десяти золотых флоринов в месяц".

Однако очевидно, что он работал заодно с гильдией. Точно так же, как во Флоренции и Сиене были проведены большие советы Мастеров, как архитекторов, так и скульпторов, для рассмотрения прочности фундамента перед продолжением строительства, так и в Милане в пятницу, 20 марта 1388 года, было созвано большое собрание, на котором все *магистры* были представлены своим покровителям, генеральному викарию Империи и Совету XII. (Во Флоренции Арте делла Лана занял пост президента Музея.) Всем *магистрам* было поручено высказать свое мнение о здании в его нынешнем состоянии и предложить любые возможные улучшения.

Сначала обратился к мастеру Марко да Кампионе (Surrexit primus Magister Marchus de Campilione, Италия) и сказал, что в стене со стороны Виа Компедо допущена ошибка, поскольку стена в одной части "на полчетверти" шире указанной меры. Он предложил отменить эту часть для фонда.

Затем поднялся главный архитектор Симоне да Арсениго и предложил срубить камни до основания, но не убирать их.

Маэстро Джакомо и Дзено согласились с маэстро Марко, как и маэстро Гварнерио да Сиртори и Амброджо Понджоне.

Затем маэстро Бонино да Кампионе (которого мы в последний раз видели за работой над гробницами скалигеров в Вероне) возмутился и сказал, что он не только согласен с другими, но и обнаружил ошибку в *пилони* в корпусе церкви, ближе к двери на фасаде.

Гаспароло да Бираго, металлургический рабочий, магистры Амброджо да Мельцо, Пьетро да Десио, Филиппо Орино, Ридольфо ди Чинизелло и Антонио да Треньцано - все проголосовали вместе с ним.

Слова "в соответствии с заданной мерой" (*justa mensuram super hoc datam*) доказывают, что сколько бы архитекторов ни руководили специальными деталями, был один верховный Мастер, создавший дизайн.

Первым, как мы уже говорили, был Симоне да Арсениго, а после него Марко Фризец из Кампионе, которому выплатили жалованье 31 марта 1389 года, назвав его "Mag. Marcho de Campilione dicto de Frixono inzegnerio fabricæ." Его имя часто упоминается в качестве главного архитектора до 10 июля 1390 года, когда "он умер утром на Аве Мария и был с почестями похоронен в тот же вечер в церкви Св. Текла".^[266]

Одним из современников Марко в *laborerium* был Якопо да Кампионе, чье имя встречается вместе с именем Николы дель Бонавентуры, Маттео да Кампионе и других на общем собрании, состоявшемся 6 января 1390 года. Исторические авторитеты утверждают, что Якопо да Кампионе происходил из семьи Буоно, и некоторые называют его отцом Джованни Буоно. У него тоже была фамилия Фуксина или Фузина, но была ли это фамилия или название места, я не могу сказать. Его имя впервые появляется в книгах гильдии вместе с Дзамбоно, или Джованни Буоно, предположительно, его отцом, с магистрами Дзено, Андриоло, Лазаро, Роландо, Фонтана, Крессино (все из Кампионе), а также с Альберто, Айроло, Джованни да Биссоне и Ансельмо да Комо. Должно быть, это были Мастера, откликнувшиеся на приглашение миланских архитекторов.

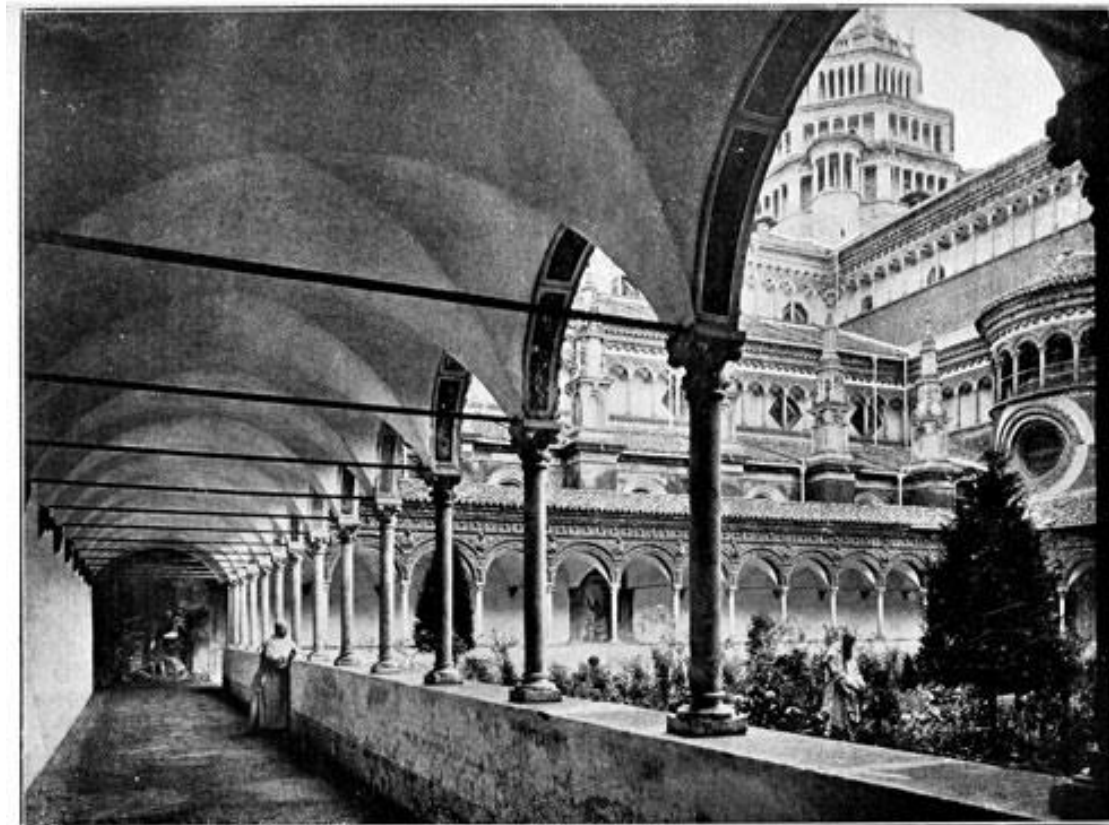
15 апреля 1389 года Якопо да Кампионе был избран главным архитектором вместе со своим другом Марко да Кампионе.

В 1390 году был объявлен конкурс на дизайн большого окна хора, и Якопо да Кампионе и Никкола дель Бонавентура прислали по проекту, из которого должен был выбрать архиепископ. Он предпочел картину Бонавентуры, но Мастер впал в немилость, и его витрина так и не была выполнена. Мы находим, что Администрация 31 июля 1390 года "обдумала" увольнение мастера Бонавентуры, выплатила ему причитающееся ему жалованье и полностью исключила его из ложи. Якопо да Кампионе оставался на своем посту до конца 1395 года, когда он и Марко да Карона удалились отдохнуть и переодеться на озеро Лугано. Им не разрешили долго отсутствовать, так как они были отозваны 9 января 1396 года.

В течение этого года Якопо готовились новые награды. Джан Галеаццо Висконти намеревался перестроить Чертозу в Павии и положил глаз на Якопо да Кампионе как на лучшего архитектора, которого он мог найти для этого. Мастера Миланской ложи не осмелились оспаривать волю всемогущего герцога и провели собрание 4 марта 1397 года, на котором было решено, "что Якопо ди Кампионе, главный архитектор здания, *qui acceptatus est super laboreria Cartuxiae*, должен по-прежнему сохранять свое положение в работах Дуомо, потому что полное отсутствие Мастера, который начал строительство (*qui principiavit ipsam fabricam*), повлекло бы за собой серьезную опасность и повреждение работы. Однако они предложили, чтобы маэстро Якопо мог, в случае необходимости, помочь в строительстве Чертозы, как он делал раньше".

Этот документ не вызывает сомнений в том, что архитектором, имевшим наибольшее отношение к строительству Миланского собора, был этот Якопо Кампионе, который работал с первым архитектором Симоне, а после его смерти разделил пост руководителя с Марко, своим соотечественником. Он умер 30 октября 1398 года.

В то время, когда он возглавлял *laborerium*, под его началом работало несколько немцев; Милан, расположенный так близко к границе с Германией, всегда был излюбленным объектом немецких путешествий. Более того, я полагаю, что на протяжении этих столетий должны были существовать братские отношения между итальянскими масонскими гильдиями и гильдиями Германии. У нас так много итальянцев, которые работали в Германии, а вернувшись, получили прозвище по названию последнего места, откуда они приехали, что столь же вероятно, что некоторые немцы по возвращении пересекли границу с этими товарищами по цеху и работали в Милане. Это общение между двумя нациями объясняет более немецкий стиль Миланского собора по сравнению с другими итальянскими церквями.



Небольшой монастырь Чертозы Павии.

[См. стр. 358.](#)

Я уже отмечал, что по мере продвижения на север линии архитектуры постепенно приобретают тенденцию к росту. Небольшая точка арки, которую можно увидеть в Сиене, Орвието и Флоренции, в Милане значительно заострена; ряды маленьких круглых арок, которые покрывали здание в романском стиле богатыми горизонтальными линиями, здесь стали удлиненными и заостренными, все линии стремятся вверх, пока не становятся почти монотонными; и все же Милан - всего лишь естественное северное развитие южноитальянской готики. Гильдия всегда стремилась к большему богатству орнамента в множестве форм, уже привычных для нее. Как романский фасад был всего лишь продолжением единственной ломбардской галереи, так и миланская готика - это всего лишь увеличение и удлинение башенок и шпилек Сиены и Орвието, а также остроконечных фронтонов над вытянутыми арками с почти злоупотреблением перпендикулярным валом. Конечно, в этих замечаниях я не говорю о фасаде, поскольку это является диссонансом для архитекторов позднего Возрождения. Изменения вполне могли быть вызваны сильным немецким влиянием в гильдии.

Были также французские художники, такие как Жан Миньо де Пари и Жан де Кампаниас из Нормандии.^[267] Мы слышим о Никколо Бонавентуре из Парижа, но его имя слишком итальянское, чтобы ошибиться в его национальности. Вероятно, он работал во Франции и привез с собой французских скульпторов-архитекторов. Все эти имена, а также упомянутые ниже немцы, можно найти в отчете о заседании *магистратуры* в 1391 году. Они квалифицированы как *Magistri di pietra viva* (скульпторы). Немецкие имена: Ульрих де Фриссенген-ди-Нейн, Олькс ди Марчештейн и Йоханнес Аннекс-ди "Фриурго" (Фрайбург?). Этого последнего авторы путают с Джованни де Фернахом, который был чемпионом. Джованни да Кампионе много лет проработал в Германии, и когда он вернулся, его, как обычно, окрестили немцем, назвав Джоном из Фернаха. В феврале 1391 года он привел сотню камнерезов на службу в Миланский кафедральный собор. Администраторы одобрили его, и, учитывая, что он знал Германию и ее язык, а также разбирался в хорошей работе, они послали его в Кельн, чтобы попытаться найти несколько хороших архитекторов. Он отправился туда, но, не найдя никого с большим талантом, вернулся неудачливым и был вынужден возместить гильдии половину стоимости своего путешествия. В качестве компенсации Администрация поручила ему подготовить проект южной ризницы. Похоже, он заперся, чтобы подготовить этот великий план в тайне, поскольку 1 ноября 1391 года представители Администрации приказывают *Проведитору* послать "Джованноло и Бельтрамо" за приказом архиепископа приказать Джованни де Фернаху объяснить свои намерения относительно работы, которой он занимался; потому что, "если его план не будет одобрен, они не захотят, чтобы он продолжался".

Затем Фернах начал говорить, что Йоханнес ди Фиримбург был прав и что пропорции церкви, с которыми должна была гармонировать его ризница, были неправильными. В связи с этим президент, архиепископ и депутаты послали в Пьяченцу за экспертом по имени Габриэле Сторналоко, великим геометром, для решения спорного вопроса. Он приехал, произвел свои расчеты и решил, что немецкие критики ошибались. Не удовлетворившись этим, они обратились к герцогу с просьбой прислать своего скульптора Бернардо да Венеция, чтобы высказать свое мнение. Он прибыл в Милан в ноябре 1391 года, произвел свои вычисления и тоже решил, что немцы допустили ошибку. Затем план Фернаха для ризницы был передан главному архитектору Якопо да Кампионе для изменения его пропорций; и имя Фернаха больше не появляется в книгах *спендиторе*.

Другим немцем в *лаборатории* был архитектор, магистр Энрико или Ульрико ди Энзинген, недалеко от Ульма. Он приехал в июле 1391 года, но пробыл там всего несколько месяцев, а

затем исчез. Затем появляется другой Энрико или Ульрико (*орфография* спендиторе разнообразна и смешанна) да Гамодиа или Гмунден. Это Генрих Гмунденский, которого в путеводителях обычно называют архитектором Кафедрального собора. Сейчас мы точно увидим, сколько ему причиталось. Его имя фигурирует на собрании 1 мая 1392 года, на котором Якопо да Кампионе, как обычно, занимает первое место. Энрико да Гамодиа, как о нем пишут в книгах, совсем недавно *вернулся (риторнато)* из Германии и предложил себя для проектирования и работы в здании Кафедрального собора. Он позволил себе высказать сомнения и порицание в отношении основательности и силы уже проделанной работы. Были подняты общественные дискуссии относительно обоснованности его возражений. Было созвано большое собрание, на котором его имя значится в самом низу длинного списка Мастеров, все итальянцы. На вопросы относительно прочности и красоты здания, а также о том, следует ли продолжать его по тому же плану или нет, все остальные Мастера согласились, что дизайн улучшить невозможно. Один Генрих Гмунденский упрямо ответил, что *не согласен*.

Вскоре после этого гильдия приняла решение сократить бесполезные расходы, в том числе зарплату магистра Генриха, который был "уволен" и "отправлен по своим делам" (*licentietur ad eundum pro factis suis*). Немец обратился к герцогу Миланскому, который умолял депутатов пересмотреть свое решение. Они, однако, были непреклонны и, вызвав Генриха к себе 7 июля следующего года, сказали ему, что он плохо служил делу (*in designamentis et aliis necessariis pro Fabrica male serviverit*). Они дали ему шесть флоринов на дорогу и отпустили. "И все же, - говорит Мерзарио, [268] "этому человеку, который приехал в Милан в конце 1391 года и уехал в середине 1392 года, многие люди приписывают проектирование Миланского кафедрального собора, строительство которого было начато в 1386 году, а также Чертозы Павии, строительство которой было начато в 1396 году".

Упомянутый нами Ульрих да Ульм также не добился гораздо большего, чем его соотечественник. Он приехал в 1391 году и пробыл там всего несколько месяцев. Однако в 1394 году он снова предложил свои услуги и был восстановлен по выгодному контракту. Но у него тоже был национальный дух критики, и он хвалился своими собственными планами улучшения церкви, в то же время подробно излагая свое мнение о недостатках существующих планов и сомнениях в устойчивости здания. Конечно, было созвано собрание логи, и, как и прежде, большинство высказалось против новых улучшений Ульриха. Однако они послали в Павию просить герцога разрешить его архитектору Николе де Лелли приехать в Милан и выступить арбитром. Он ответил, что им лучше отправить депутацию со всеми планами в Павию, так как он не может выделить архитектора. Итак, *капо-маэстро*, Якопо да Кампионе и Джованнино де Грасси сопровождали Ульриха в Павию, чтобы посоветоваться с герцогом и его архитекторами, в результате чего нынешняя работа была признана хорошей, а проекты и нововведения Ульриха отвергнуты. В *spenditore* записано, что жалованье Ульриху было выплачено: он тоже был отправлен в отставку (*ad eundum pro factis suis*).

В течение трех последующих лет в книгах не встречается ни одного немецкого имени. Затем в 1398 году умер Якопо да Кампионе, и у *laborerium*, похоже, не было способного Мастера, который мог бы заменить его. А теперь мы увидим, как эта масонская гильдия была разветвлена по всей Европе.

Депутаты послали к Джованни Альчерио, миланцу, живущему в Париже, узнать, нельзя ли освободить какого-нибудь архитектора от работ в Нотр-Дам. Он предложил Жана Кампаниаса из Нормандии и Жана Миньо из Парижа, упомянутых выше, которые были приняты и приехали в Милан в 1399 году с художником по имени Якопо Кова. Миньо был назначен архитектором двух ризниц. Он жаждал занять высший пост главного архитектора

всего здания, но столкнулся с серьезными соперниками в лице Марко да Кароны и Антонио да Падерно, двух молодых *магистров*, которые быстро продвигались по карьерной лестнице гильдии, чтобы занять место Якопо и Марко да Кампионе и Симоне да Арсениго.

В гильдии произошел раскол. Миньо придирался ко всему в Кафедральном соборе: к размеру, пропорциям, *пилони*, капителям, окнам, ажурности и всем украшениям. Марко и Антонио заявили, что в ризнице Миньо были использованы неправильные правила измерения, а арка его окна была неправильной по своим линиям. В ложе происходили собрания и бесконечные споры, пока Миньо тоже не исчез со сцены.

Школа мастеров Кампионе все еще держалась особняком: теперь мы узнаем, что за Маттео да Кампионе послали из Монцы. Дзено да Кампионе, брат покойного Якопо, также прибыл с двумястами пятьюдесятью камнерезами под своим началом, чтобы вырезать капители, шпили и т.д. и т.п. В Валь д'Интельви был Лоренцо дельи Спаси ди Лайно, тоже принадлежавший к той же школе, который привел в *лабораторию* сто восемьдесят восемь резчиков по камню и снискал известность благодаря созданной ими прекрасной скульптуре. Можно ли удивляться богатству скульптур в соборе и на нем, когда только два *магистра* могут предоставить более четырехсот рабочих на двоих? Когда смотришь на роскошную мраморную отделку крыши, становится ясно, что здесь работало множество художников.

Джованнини деи Грасси, или Грации, похоже, сменил Якопо на посту *капо-маэстро*, и его проекты и работы Якопо с почтением хранились в помещениях Администрации.

В 1400 году Якопо да Традате стал "высшим скульптором" ткани. Он создал статую Мартина V. в ознаменование визита этого папы в Милан в 1418 году, после Констанцского собора, когда он освятил главный алтарь. Якобино да Традате также изваял мавзолей Пьетро, сына Гвидо Торелло, маркиза Гвасталлы, в Сан-Эусторджо в Милане. Его сын, Самуэле, был другом Андреа Мантеньи и однажды навестил его на озере Гарда. Он тоже был скульптором и создал гробницу своего отца в монастыре Сан—Аньезе, на которой написал: "Якобино де Традате патриций суависс: Живи тамкам Пракситель в мраморе фингебат вултус—Сэмюэл обсервантис. V. F."

В 1402 году герцог Джан Галеаццо умер, и во время несовершеннолетия его сына искусство, архитектура и скульптура пришли в упадок. Сохранилось несколько известных имен, и все они были родом из окрестностей Комо. Те, кто упоминается в книгах как продолжатели работ между 1402 и 1440 годами, - это Якопо да Традате, Бертолло да Кампионе, Джорджо де Солларио, скульпторы, и Паолино да Монторфано, художник. В более поздний период появились другие мастера, и мы находим Джованни де Солари из Валь д'Интельви, Гульельмо ди Джорджо и Джованни ди Регезио, Якопо да Ланцо, Микеле ди Бенедетто да Кампионе, Франческо Солари и Джованни да Кайрате, всех скульпторов, а также Кристофоро да Чиона, Арасмино Солари да Аронья, Франческино да Каноббио, Леонардо да Сиртори, Паолино да Арсениго и Джованни Солари, всех ломбардских инженеров и архитекторов.

Из всей этой толпы особенно выделялись двое мужчин: магистр Филиппино дельи Аргани да Модена и Джованни Солари да Кампионе, которые имели особую связь с домашней готической архитектурой Венеции. Филиппино был сыном Андреа дельи Аргани, архитектора Висконти. Он проявил такой талант к профессии своего отца, что герцог Джан Галеаццо лично назначил его послушником в ложу гильдии. Письмо, датированное 8 января 1400 года, было адресовано герцогом Административному совету ложи, в котором говорилось— "Учитывая прекрасный гений, проявленный еще в детстве Филиппо, сыном нашего архитектора, покойного маэстро Модены, мы советуем развивать его таланты и упражняться в технических искусствах, особенно с помощью и наставлениями хороших мастеров....

Поэтому мы постановляем, что упомянутый Филиппино должен поступить в упомянутый *laborerium* (Миланского кафедрального собора), и мы рекомендуем его для обучения там".[269]



Мраморная работа на крыше Миланского собора.

[См. стр. 363.](#)

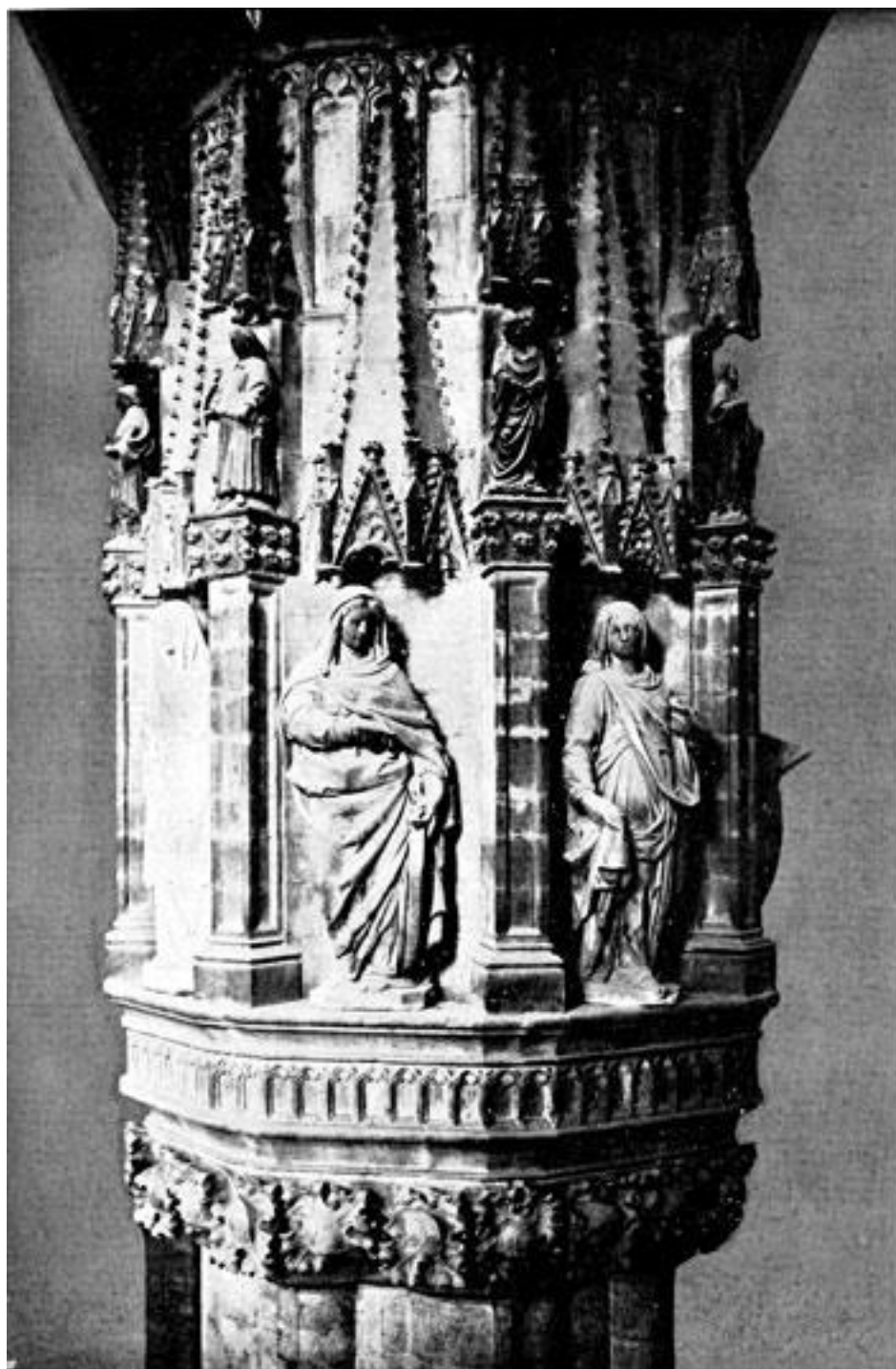
Филиппино до сих пор оправдывал эту рекомендацию, и когда 6 марта 1412 года был объявлен конкурс на дизайн окна за хорами, он выиграл заказ. Многие авторы, не обращая внимания на подлинные документы, приписывают создание этого окна Буонавентуре из Парижа. В 1404 году Филиппино был назначен *магистром* гильдии и получил должность при Марко да Кароне. В 1406 году он изваял прекрасную гробницу Марко Корелло, миланцу, который завещал все свое наследие для строительства Кафедрального собора. После смерти Марко да Кароны он стал главным архитектором собора, под его началом работали три *магистра*: Магатто, Леонардо да Сиртори и Кристофоро да Чиона. Закон, принятый гильдией 19 мая 1417 года, подтверждает его звание "Superior et prior aliorum in zigneriorum de fabbrica" сроком на двенадцать лет с жалованьем в двадцать флоринов в месяц. По истечении двенадцати лет он не был отстранен от должности, но получил двух коллег,

обладающих равной властью, чем его собственная. Это были Франческино да Каноббио и Антонио да Горгонзола.

В апреле 1448 года, к его большому неудовольствию, Филиппо был полностью отстранен от должности. Франческо Сфорца ходатайствовал от его имени перед администрацией, но они ответили, что Франческино подходит им больше. И снова в 1450 году, когда герцогиня Бьянка Висконти рекомендовала сына Филиппо Джорджо в качестве достойного преемника своего отца, Совет снова заявил, что у них нет желания увольнять Франческино да Каноббио. Тогда герцог, раздраженный этим отпором, написал Совету следующее резкое письмо: "Наши возлюбленные (*Dilecti nostri*). Как вам посоветовала прославленная мадонна Бьянка, наш Супруг, и учитывая уважение и преданность, которые покойный магистр Филиппино питал к памяти покойного знаменитого отца нашего Супруга, а также учитывая его ценные и достойные похвалы работы по строительству собора и других сооружений и крепостей, я прошу вас быть довольными избрать архитектором Дуомо магистра Джорджо, сына упомянутого покойного магистра Филиппино, с обычным жалованьем, не меньше. Если вы пожелаете, вы вольны избрать четырех экспертов, которые должны получить информацию о способностях упомянутого "магистра Зорго" и о том, подходит ли он для этой должности. Мы будем признательны, если вы назначите его на указанную должность на обычных условиях, чем вы также обяжете нашу Супругу. Дано из Милана 7 ноября 1450 года".

Совету пришлось подчиниться этому приказу, но решение о назначении Джорджо "дельи Аргани" было принято только на заседании 6 июля 1451 года, и тогда ему было назначено лишь умеренное жалованье, "причиной которого была нехватка средств". Смерть Джорджо, последовавшая вскоре после этого, положила конец этим трудностям, и Джованни Солари стал его преемником. Соглашение от 24 сентября 1450 года между некоторыми мастерами и Советом завершается следующим образом: "Следует отметить, что Джованни ди Солари является главным архитектором, уполномоченным на эту работу, которая должна быть выполнена в соответствии с его проектами и условиями".

Джованни был сыном Марко да Кароны, бывшего главного архитектора. В акте о его назначении есть предложение — "сын покойного Марко, который всю свою жизнь исполнял обязанности архитектора таким образом, что мало кто или вообще никто не мог сравниться с ним".[270]



Капитель в Миланском соборе. Скульптор магистр Бартоломео да Кампионе.

[См. стр. 368.](#)

Через два месяца после этих выборов герцог Франческо Сфорца написал очень повелительное письмо из лагеря в Триньяно, в котором говорилось, что он рекомендует выдвинуть кандидатуры Антонио да Флоренце (Филарете) и Джованни да Солари вместо Филиппино дельи Аргани. Последний уже был на своем посту, но Совет снова бросил вызов герцогу, заявив, что Филарете им не нужен; на что герцог отказался от своей добровольной должности советника и оставил ложу заниматься ее собственными делами, которыми она всегда намеревалась заниматься. Джованни да Солари, оставшись в покое, продолжил работы, и они были настолько прекрасны, что даже самим *магистрам* здание казалось "скорее божественным, чем человеческим".

Ему наследовал его сын, магистр Гуинифорте, чье имя иногда пишется с ошибками Бонифорте. Он был "человеком ясного ума, тонкого чувства и сильной воли; воспитанный среди великих идей и грандиозных дел мудрым и талантливым отцом; он стал *магистром* в двадцать два года и работал под началом своего отца". Когда ему было тридцать семь, он занял место Филарете в качестве главного архитектора Оспедале Маджоре в Милане, произведения, почти совершенного по своей гармоничной красоте, но в то же время демонстрирующего в каждой линии свое происхождение от гражданских построек древних лангобардов. Он также был архитектором в Чертозе и построил, или, скорее, спроектировал церкви Сан-Сатиро и Мадонна делле Грацие, а также замок Аллиате. Кальви говорит, что Гуинифорте, "хотя и следовал старой школе, знал, как смягчить серьезный северный стиль, придав ему улыбку итальянского неба".

Когда Гуинифорте умер в 1481 году, его сын Пьетро Антонио, вооруженный рекомендательным письмом от принцессы Боны, явился в ложу в качестве кандидата на должность своего отца. Однако масонский совет, казалось, был полон решимости не подчиняться королевским приказам и снова заявил о своей независимости. Пьетро был отстранен от должности, и в 1489 году он уехал в Россию.[\[271\]](#)

В течение 1468-1492 годов книги ложи, сохранившиеся в архивах, изобилуют именами *магистров* из окрестностей Комо, как архитекторов, так и скульпторов.[\[272\]](#)

Среди них есть несколько известных имен, таких как Мартино да Мантегацца, Дольчебоно Родари (скульптор прекрасной северной двери в Комо) и Джероламо делла Порты, который поступил в ложу в мае 1490 года с рекомендательным письмом от герцога, в котором сообщалось, что он специально обучался искусству скульптуры. Учитывая его таланты, его отправили в Рим с четырьмя другими скульпторами-камнерезами, чтобы они оставались там десять лет и совершенствовались в скульптуре, изучали античность и вернулись в *laborerium* в качестве полностью квалифицированных мастеров. Был также Бартоломео да Кампионе, который вырезал некоторые из богато украшенных капителей колонн. Я подозреваю, что он был человеком, который прославился в Венеции.

Строительство миланского собора подходило к завершению. Оставался только решающий вопрос о куполе, и этим сейчас занимались Мастера. Якопо да Кампионе изготовил модель, которую Административный совет сохранил в своих комнатах, вместе с прекрасно выполненной деревянной моделью, начатой Джованнино де Грасси и законченной после его смерти его сыном Саломоне. Они не были приняты, поскольку после смерти Джованни Солари в 1471 году мы находим имя *Бартоломеуса де Горгонзолы, магистра высшего Тибурия*. Это было 26 сентября 1472 года. Та же фраза повторяется в другой записи от 25 ноября 1471 года, где зарегистрирован платеж, произведенный Бранде да Кастильоне в счет работы, которую он должен выполнить в Гандолии по изготовлению определенных колонок для размещения над *Тибурио*.



Северная дверь собора Комо. Скульптор Томмазо Родари.

[См. стр. 368.](#)

Сложная работа по расследованию убийства герцога Галеаццо Марии была приостановлена из-за нехватки средств. Что касается реставрации Джан Галеаццо в 1482 году, то этот вопрос снова рассматривался, и в отсутствие на данный момент каких—либо выдающихся мастеров - Гуинифорте умер в 1481 году — герцог написал в Страсбург письмо с просьбой освободить некоторых архитекторов от тамошних работ. Это действие очень наводит на мысль о родстве между Немецкой и итальянской масонскими ложами. Никто не мог быть спасен из Страсбурга, но некий Джованни да Грац прибыл с небольшой эскадрилей немцев и подписал контракт на наблюдение за "ремонтom и достройкой" *Тибурио* Кафедрального собора. В условиях контракта далее говорилось, что, когда купол будет закончен настолько, что его можно будет осмотреть, должна быть избрана комиссия из квалифицированных мастеров, которая осмотрит его и объявит, была ли работа хорошей.[\[273\]](#)

Слова "ремонт и достройка" означали бы, что Гуинифорте и Бартоломмео уже приступили к возведению купола. Контракт с Иоанном Грацским подписан в мае 1482 года и, судя по всему, был непродолжительным, после февраля 1486 года ему не производилось никаких выплат, а 26 января 1488 года в анналах Кафедрального собора появилась следующая запись: "Маэстро Антонио да Падерно в награду за его труды в течение прошедшего года по проверке ошибок, допущенных маэстро Джованни да Грац и т.д.". Как и его предшественнику Генриху да Гмундену, Иоанну Грацскому пришлось уйти из Миланской ложи; его имени больше нет. нашли в книгах, и Совет начал искать *капо—маэстро* поближе к дому. Магистр Лука Паперио Фанчелли был вызван из Флоренции, чтобы ознакомиться с некоторыми присланными проектами. Выбран был Леонардо Флорентийский (Да Винчи), которому заранее заплатили 56 фунтов стерлингов, а в качестве его помощника был назначен *маэстро с именем* по имени Бернардино да Аббьяте. Вероятно, он должен был присматривать за строительными лесами, а Да Винчи - за зданием. Однако помолвка сорвалась, и герцог Миланский написал папе римскому, королю Сицилии и правителям Венеции и Флоренции с просьбой найти архитектора для этого загадочного купола. Двум немцам, одного по имени Лоренцо, и одному монаху, Джону Майеру, последовательно было отказано. Наконец, в 1490 году Совет, наконец, поручил маэстро Джован Антонио Амадео и маэстро Джо. Джакомо Дольчебуоно в качестве совместных архитекторов "для завершения строительства купола и церкви". Они должны были выбрать модель, которая им больше всего понравилась из тех, что сохранились в Администрации, и выбранная ими модель должна была быть рассмотрена на утверждение маэстро Франческо ди Джорджо, проживавшим в то время в Сиене, и маэстро Лукой из Флоренции (Фанчелли), проживавшим в то время в Мантуе, двумя экспертами, которые были избраны Советом в качестве судей и экзаменаторов совершенства модели.

Большое собрание *магистров* ложи и покровителя города под председательством самого герцога собралось 27 июня, чтобы изучить несколько моделей, но ни одна из них не была выбрана; и Амадео и Дольчебуоно было приказано изготовить исправленную модель с согласия Франческо Джорджо. Затем двое первых были утверждены в качестве совместных архитекторов, "чтобы составить и упорядочить" — как причудливо сказано в Вербальном тексте — "все части, необходимые для создания упомянутого *Тибурио*, который должен быть красивым, достойным и вечным", если действительно земные вещи могут быть вечными.

Франческо ди Джорджо отбыл, нагруженный подарками и платежами, а также с почетным званием архитектора Миланского собора; а 9 сентября двое других приступили к своей работе, которую они благополучно завершили 24 сентября 1500 года.

Фасад, однако, не был завершен. Действительно, реестры показывают, что знаки отличия мастеров Комачине, мраморные львы, которые предназначались для больших дверей, в 1489 году все еще хранились в *лаборатории*.

Дольчебуоно умер в 1506 году, и на его место был избран Андреа Фузина. Знаменитый скульптор Кристофоро Гоббо приступил к работам в 1502 году с условием, что он не будет выполнять заказы других архитекторов, а будет заключать свои собственные контракты. Он выполнил большую часть скульптурных украшений купола, таких как Церковные врачи на медальонах, в то время как мастер Андреа да Коркано вместе с другими "братьями" рисовал картины. Кристофоро также вырезал на фасаде знаменитые статуи Адама и Евы, а также несколько других статуй. Они с Фузиной были соотечественниками, побратались и выступили против Амадео, который сделал слишком смелый дизайн фонаря на куполе. Проводились встречи за встречами, и, наконец, Гоббо временно удалился, чтобы заняться своей скульптурой в Риме и Венеции, где он представлен как Кристофоро *да Милано*. Его

племянник Микеле да Мерате и сын Микеле Паоло, оба скульпторы, работали с ним в Милане, где он продолжал работать до своей смерти в 1527 году.

Еще один длинный список имен из книг, приведенный Мерзарио между 1500 и 1550 годами, доказывает, что Комасины все еще безраздельно правили в *laborerium*, при преобладании семьи Солари.

Как бы соединяя последнее звено в цепи с первым, мы обнаруживаем, что древняя семья Боно да Кампионе по-прежнему занимает видное место. В течение почти тридцати лет, *т.е.* между 1618 и 1647 годами, магистр Джан Джакомо Боно да Кампионе ваял в *лаборатории* Кафедрального собора, и там обучался его сын Франческо, помимо двух родственников — Карло Антонио Боно, художника и скульптора, и его сына Джузеппе. Вся эта семья вместе работала в семнадцатом веке над фасадом собора по проекту Пеллегрини. Прекрасная центральная дверь была работой Джана Джакомо Боно и Андреа Кастелли, обоих уроженцев Комаса по происхождению.

Что касается имен других Комачини, работавших над фасадом и великолепной крышей, то их можно найти сотнями в летописях Кафедрального собора, собранных Джулини в его книге *"Воспоминания Читты и кампании в Милане"*. Здесь повторяются имена, которые были знакомы гильдии на протяжении веков; например, семьи Боно и Солари, а также Лука Бельтрами, работавший над фасадом в семнадцатом веке и чьи предки были архитекторами в Модене и Парме двумястами годами ранее.

II.—Чертоза Павии

МАГИСТР ЧЕРТОЗЫ ПАВИИ

1.	1396	г. Магистр Бернардо да Венеция	Эти двое были первыми архитекторами. К.М.Н. для самого здания.
2.	"	М. Якопо да Кампионе	генеральный директор в Милане для посещения и руководства.
3.	"	М. Giovanni da Grassi (Graci)	Два архитектора герцога из Милана, которые также были приглашены на совет по первым планам.
4.	"	М. Марко да Карона	
5.	"	М. Кристофоро да Лониго"	Нарисовал проект монастырской церкви.
6.	"	М. Доменико Босси да Кампионе	помогал в

			закладке фундамента.
7.	"	М. Джованни да Кампионе (по имени Бозио)	Изваял плиты для трех реликвариев.
8.	1397	год. Антонио ди Марко	Сын Марко Кароны да Кампионе: к.м.н. из Милана; призван из Кремы быть к.М. н. вместо М. Бернардо.
9.		М. Джованни Солари из Кампионе	Два брата остались у руля, когда Антонио вернулся в Крему.
10.		М. Франческо Солари из Кампионе	Джованни был к.М.н. до 1400 года. Джованни был отцом знаменитого Гуинифорте, к.м.н. Милана. Ломбарди из Венеции были потомками этой семьи.
11.	1428	г. Родари да Кастелло	Предок Томмазо ди Родари,
12.	"	М. Giovanni da Garvagnate	который изваял дверь эпохи Возрождения в Комо.
13.	"	М. Giovanni da Como	Всем троим были выплачены деньги за скульптуры в 1428 и 1429 годах.
14.	1429	М. Антонио ди Валь ди Лугано	Работал строителем.
15.		М. Джованни ди Валь ди Лугано	

16.		М. Якопо Фузина	Часто упоминается в книгах Fabbrica.
17.	1460	год. Гинифорте Солари	К.М.н. вместо своего отца Джованни; спроектировал фасад.
18.		М. Джио. Антонио Амадео	Ученик Гуинифорте; вырезал дверь между церковью и монастырем. Впоследствии он прославился в Венеции и изваял памятник Коллеоне в Бергамо.
19.		М. Кристофоро Мантегацца	пришел в Чертозу после обучения у Якопо да Традате в Милане.
20.		М. Антонио Мантегацца	Скульптура на фасаде Чертозы по планам Гуинифорте.
21.	1478	г. Джованни-младший да Кампионе	помогал в создании скульптур.
22.		М. Luchino di Cernusco	
23.	1495	М. Кристофоро Соларио (Гоббо)	К.М.н. в Чертозе. К.М. н. в Милане в 1506 году.

Какими бы ни были недостатки Джана Галеаццо Висконти, мир должен быть благодарен ему за одно великое и прекрасное наследие — Чертозу Павии.

Говорят, что Стефано Мацони, настоятель Чертозы в Гариньяно, предложил герцогу построить лучший монастырь в Италии; но средства, безусловно, предоставил Джан Галеаццо, который проявил личный и неустанный интерес к работе.

Первым документальным подтверждением этого является дарственный акт, датированный 15 апреля 1396 года, согласно которому Джан Галеаццо передает монастырю Чертоза

земельную собственность годовой стоимостью 2500 золотых флоринов. 6 октября того же года он делает еще одно пожертвование имуществом, приносящее 5500 золотых флоринов в год, помимо ежегодной субсидии в размере 10 000 флоринов из своего личного кошелька.

История этого прекрасного здания во многом связана с историей Миланского собора; одни и те же архитекторы — или, скорее, братья одной масонской ложи — работали над обоими; и одно время Якопо да Кампионе был *капо-маэстро* над обоими работами одновременно, проводя за ними определенную долю своего времени.

Генриху Гмунденскому приписывают большое значение в этом здании; настолько большое, что некий бюст, который, как говорят, является его изображением, хранился в ризнице Чертозы; и на основании этого бюста немцы воздвигли ему статую в Гмундене. Но поскольку он покинул Италию в июле 1392 года, уволенный из Милана после нескольких месяцев пребывания там, маловероятно, что он мог спроектировать Чертозу в 1396 году. Граф Джулини был первым, кто обратил внимание на эту ошибку; и ученому архивариусу Джироламо Л. Кальви посчастливилось обнаружить в архивах С. Феделе древний реестр администрации здания Чертозы за 1396 год, который полностью решает этот вопрос. Главным строителем был Бернардо да Венеция, и Якопо да Кампионе работал с ним в качестве архитектора-проектировщика и суперинтенданта. После официальной проверки этой драгоценной рукописи 16 апреля 1862 года бюст Генриха да Гмундена исчез из ризницы Чертозы.

В качестве доказательства того, что упомянутые *магистры* были наняты обоими, мы переведем несколько записей *Provveditore* из Certosa.

"1396. 26 июля. — В присутствии Пьетро Барботи, представителя администрации, Берто Кордоно, изготовителю шнура, заплатили 138 фунтов стерлингов. из прочного шнура, для использования при проектировании и строительстве церкви и монастыря. Шнур был отправлен в июне по приказу маэстро Бернардо да Венеция, архитектора упомянутой *лаборатории*" (*Inzignierium dicti laborerii*).

"1396. 14 августа." — (Я думаю, это должно быть 14 сентября). После регистрации нескольких выплат заработной платы рабочим, которые выкапывали фундаменты, написано: "Также вышеназванному Якопо да Кампионе за его руководство работами (*tantum qui perseveravit superdictis laboreriis*) вместе с архитекторами герцога в течение четырнадцати дней (*т.е. последние дни августа и первые два текущего сентября*), из расчета восемь имперских сольдо в день, поскольку ему приходилось самому добывать себе пропитание".

"1396. — Магистры Якопо да Кампионе, Джованнино де Грасси и Марко да Карона, архитекторы, прибыли из Милана, чтобы осмотреть, заказать и построить вышеупомянутые работы" (*causa videndi ordinandi et hedificandi*). Двое последних, должно быть, были архитекторами герцога, о которых говорилось ранее. Весь август и сентябрь Якопо да Кампионе мотался из Милана в Павию, а маэстро Бернардо также ежемесячно получал зарплату главного архитектора.

Снова, 22 ноября 1396 года, мы читаем: "Мастеру Якопо да Кампионе, архитектору Миланского собора (*inzignerio ecclesiae majoris Mediolani*), в течение четырнадцати дней в октябре и ноябре, в течение которых он оставался работать и руководить в упомянутом *laborerium* (Чертоза) за свой счет и в счет оплаты некоторых проектов, сделанных им в Милане и представленных здесь на утверждение герцога".

4 декабря 1396 года *Provveditore* отмечает покупку двадцати листов пергамента, большая часть которых была передана магистрам Якопо да Кампione и Кристофоро да Лониго для проектирования церкви. Из этих записей следует, что Якопо был архитектором, нарисовавшим проекты, а Бернардо да Венеция - мастером-строителем, который их выполнил. В качестве дальнейшего доказательства существует постановление администрации Милана от 4 марта 1397 года, на которое мы уже ссылались, в котором говорится, что Якопо руководил работами в Чертозе (*qui acceptatus est super laboreria Carthusia*).

В реестрах также фигурируют имена других кампионцев; например, Доменико Босси да Кампione, которому заплатили "за четыре мраморные плиты с определенными надписями, которые были заложены под фундамент, когда Висконти заложили первый камень 27 августа 1396 года"; и "Джованни да Кампione, по имени Бозио, за три мраморные плиты со скульптурой для трех реликвариев".

В 1397 году Джан Галеаццо, будучи занят государственными делами, передал пост главы администрации ложи Чертоза приору картузианцев, добавив больше пожертвований. Первыми действиями приора было увольнение Бернардо да Венеция с поста главного строителя и вызов Антонио ди Марко из Крема. Он был сыном Марко да Кампione, одного из главных архитекторов Миланского собора, и братом Гульельмо ди Марко, которого мы также застали в Милане в 1387 году, куда его вызвали в качестве эксперта, чтобы вынести суждение по какому-то спорному вопросу.

Когда Антонио вступил в должность, в монастыре было двадцать четыре кельи, в которых уже проживало столько же монахов под руководством их настоятеля, отца Бартоломео Равеннского. Как только контракт был подписан, выяснилось, что Антонио вернулся в Крема, оставив за главного Джованни Солари да Кампione, отца Гуинифорте, и Франческо Солари. В платежах, выплачиваемых Джованни как главному архитектору, мы находим его имя, написанное по-разному. В одном: "*Магистр Иоганни де Кампильони, изобретатель фабричного монастыря LXVI*". В другом: "*Магистр Иоганни ди Солерио Инзиньеро, главный лаборант фабричного монастыря XIV века, защитник salariо LXVI*"; иногда его пишут просто как "*Иоганни Инзеньеро*."

Эти выплаты продолжаются не менее четырех лет, в течение которых Антонио ди Марко, похоже, не имел никакого отношения к зданию. Иногда Джованни Солари даже занимается коммерческим бизнесом. В 1429 году в реестре отмечается, что 4 лиры, 5 сольди заплатили ему за поездку в Милан и Павию по делам, связанным со зданием, и в том же году он платит шести мастерам, которые приезжают из Милана в Чертозу, когда проводился конкурс на несколько мраморных скульптур для монастыря.^[274] Скульпторы, работавшие под его руководством, в основном были его соотечественниками. Вот *маэстро* Родари да Кастелло, Джованни да Гарваньате и Джованни да Комо, оплатившие скульптурные работы в 1428 и 1429 годах; также *маэстро* Антонио и *маэстро* Джованни ди Валь ди Лугано, нанятые строителями (*rattione edificiorum novorum*).

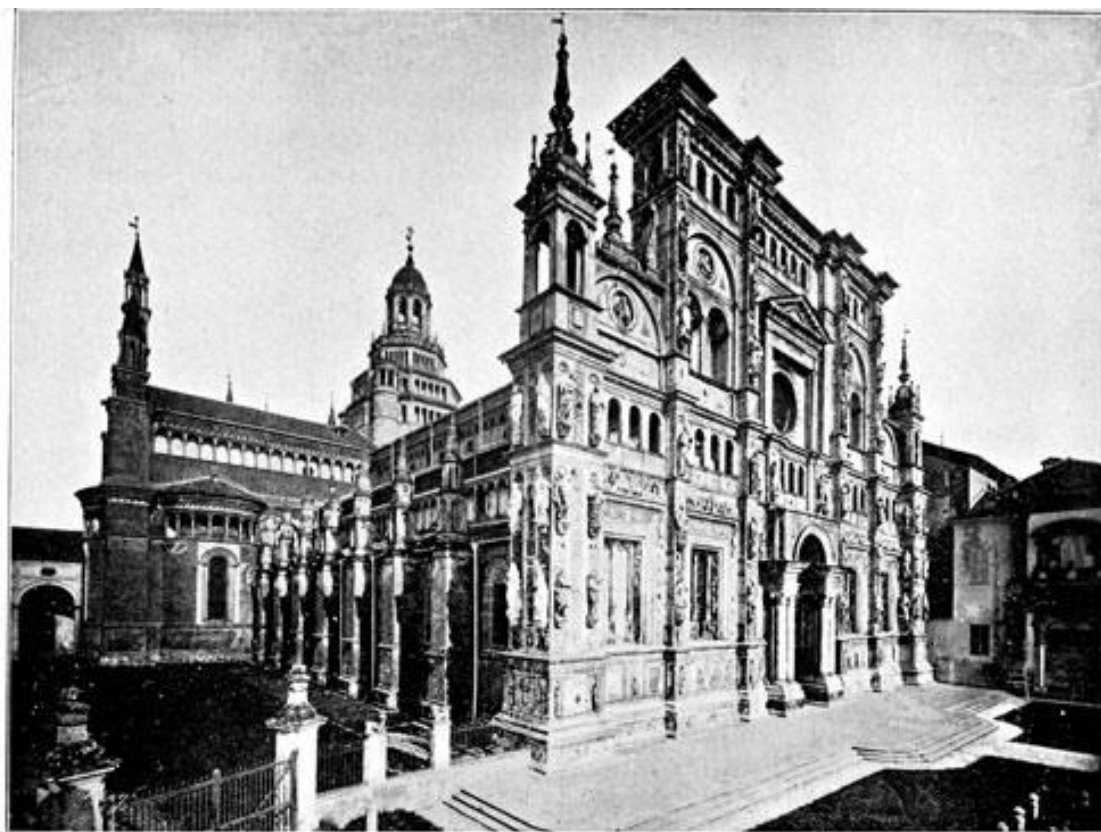
Также часто упоминаются Якопо Фузина и двое Солари, которые являются связующим звеном между Миланом и Венецией. Солари были породой, от которой произошла знаменитая линия Ломбарди, которых можно почти назвать создателями Венеции.

Этой небольшой группе архитекторов мы обязаны изысканным монастырем Чертоза с его лабиринтом сказочно белых мраморных колонн и красочной красотой орнамента на терракотовых арках. Наша иллюстрация показывает красоту работ Кампione в ту эпоху.

Джованни Солари из Кампионе, о котором в этой работе говорится, что он положил начало прекрасной терракотовой архитектуре Ломбардии, по-видимому, занимал пост главного архитектора почти до 1460 года, когда ему наследовал его сын Гуинифорте. При Гуинифорте, Джио. Антонио Амадео, или Омодео, поступил в послушничество. Когда в 1466 году ему исполнилось девятнадцать лет, он уже работал скульптором в Чертозе. Акт, составленный нотариусом Габби 10 октября 1469 года, показывает, что Администрация одолжила ему определенные блоки мрамора, за которые он должен был заплатить их эквивалент в работе; в качестве оплаты он построил красивую дверь, ведущую из церкви в монастырь, до сих пор известную как "дверь Амадео". Он изысканно оформлен в стиле брамантеск; рельефы ангелов и листья окружают дверь; а в тимпане находится прекрасный рельеф Богородицы с Младенцем. Он тоже прославился в Венеции, как и два брата Кристофоро и Антонио Мантегацца, которые только что прошли обучение у Якопо да Традате в Милане. Действительно, сеть этой замечательной компании скульпторов-строителей в эту эпоху самым сложным образом переплетена между Миланом, Чертозой, Комо, Монцей и Венецией.

Фасад Чертозы создает точно такой же диссонанс с корпусом здания, что и фасад Милана, но здесь лицо эпохи Возрождения настолько богато и великолепно, что диссонанс почти прощаешь. Его приписывают Браманте из Урбино, чье имя никогда не фигурирует в книгах; Бернардо из Венеции, который умер задолго до начала строительства; и художнику Боргоньоне, которого приор пригласил в Чертозу только в 1490 году, когда фасад был хорошо начат.

Сиг. Мерзарио своими документальными свидетельствами[275] доказывает, что Гуинифорте ди Соларио, безусловно, спроектировал это и по большей части руководил его исполнением. 14 января 1473 года нотариус Габби зарегистрировал контракт между приором Чертозы и администрацией Миланской ложи на поставку 200 кубометров. из белого мрамора Гандольи, ежегодно, в течение десяти лет, для отделки фасада церкви Чертоза. 7 октября 1473 года тот же нотариус заключает контракт, по которому братьям Кристофоро и Антонио Мантегацца поручается возвести весь фасад в соответствии с планами, предоставленными им монастырем.[276]



Ренессансный фасад церкви Чертозы в Павии.

[См. страницы 378, 379.](#)

Этот контракт очень обидел Джо. Антонио Амадео, который отправился в Бергамо, чтобы изготовить памятник для семьи Коллеони, и обратился к Коллеони, а также к герцогу Миланскому, с просьбой удовлетворить его претензии на работу, которые были до сих пор признаны, что он был нанят выполнить половину работы по цене, подлежащей оценке, получив *podere* (виноградник) в качестве частичной оплаты.

Другой нотариальный акт, датированный 12 октября 1478 года, фиксирует церемонию оценки нескольких скульптурных произведений Амадео и братьев Мантегацца двумя мастерами гильдии, Джованни младшим да Кампионе и Лукино из Чернусколо, которая состоялась в присутствии настоятеля и главного архитектора Гинифорте Солари; — доказательство того, что Солари все еще был *капо маэстро*. Он умер в начале января 1481 года, а 13 числа того же месяца герцог Джан Галеаццо Сфорца написал в "Dominis Priori et monacis Carthusie Papiensis", чтобы рекомендовать своего сына, "Пьетро Антонио (suo figliuolo peritissimo de la medesima arte et de divino ingenio)", как достойного преемника своего отца на посту главного архитектора. Ему наследовал Антонио Мантегацца, но он тоже умер в 1495 году, и Кристофоро Соларио по имени Гоббо, работавший с ним, в свою очередь, стал архитектором. Его избрание состоялось 11 октября 1495 года по рекомендации Людовико иль Моро. Гоббо, однако, недолго оставался на своем посту, поскольку в 1497 году мы находим его работающим в Миланском кафедральном соборе и у гробницы Беатриче д'Эсте в тамошней церкви Грации. В 1506 году он стал главным архитектором Милана.

В 1499 году в письме Б. Калько, датированном 1 мая, сообщается, что работы в Чертозе почти закончены (*sarà presto presso el fine*).[\[277\]](#)

Церковь уже была открыта для богослужений с мая 1497 года, когда кардинал ди С. Кроче прибыл официально, чтобы освятить ее, и ему была предложена грандиозная трапеза. Документы, на которые ссылается Sig. Мерзарио, безусловно, дают представление об эпохе и авторстве как монастыря, так и церкви.

Мы не должны оставить Ломбардскую ложу без упоминания одного из ее главных Мастеров, Маттео да Кампионе, который был архитектором реставрации собора в Монце в четырнадцатом веке, который его предшественники из гильдии построили для королевы Теодолинды. О нем упоминается в реестрах Милана, когда он присутствовал там на общем собрании гильдии 6 января 1390 года как Маттео да Кампионе "инзиньеро в Монце", и снова 10 июля 1390 года, когда после смерти Марко да Кампионе на совете обсуждалось послать за маэстро Маттео из Монцы и посмотреть, займет ли он место Марко в работе. Он был, как и почти все комасинцы, скульптором и архитектором. Купель для крещения в Монце, которая когда-то славилась своей красотой, теперь разрушена и изуродована. Кафедра и скульптуры на фасаде собора Монцы принадлежат перу Маттео. Кафедра представляет собой прекрасное скульптурное произведение из белого мрамора. Первоначально он был квадратным, но за последнее столетие его форму изменили. Вокруг него высечены четырнадцать фигур, двенадцать апостолов со святыми Павлом и Варнавой, а также множество небольших рельефов. У него есть видная часть спереди, которую итальянцы называют *pulpitino*, или маленькой кафедрой. На нем изваяны Искупитель с книгой и молнией в руках и четыре Евангелиста. Фасад представляет собой любопытный пример перехода в искусстве Комачине от романского стиля к готике. Дверь очень похожа на двери Вероны и других церквей Комачине той же эпохи. Маттео поместил своих львов перед колоннами крыльца, а не под ними. Смещение стилей больше проявляется в окнах. Четыре нижних окна отчетливо готические, со стрельчатыми арками, тремя светильниками и готическим ажуром; верхние представляют собой круглые ломбардные двухсветные окна, арки которых слегка заострены. Линии фасада довольно ломаные, внутренние перегородки обозначены на фасаде пилястрами по всей высоте. На ломбардскую галерею, как память о прошедших временах, указывает ряд арок под карнизом, но они ни на чем не опираются и не имеют практического применения, какими были их прототипы. Вероятно, поскольку интерьер не перестраивался, Маттео да Кампионе настолько уважал работу своих старших братьев, что приспособил свой фасад к остальной части здания. Над портиком находится прекрасное окно-роза, а над ним ряд святых в нишах; пространство между ними заполнено геометрической скульптурой. Он использовал древнюю скульптуру "Агилульф и Теодолинда" в люнете дверного проема. Ее стиль намного древнее, чем рисунки выше. Маттео был похоронен в церкви, и на его могиле есть надпись — "Hic jacet magnus ille edificator devotus magister Mattheus de Campilono, qui hujus sacrosanctæ Ecclesiæ fatiem, qui edificavit evangelistarium ac battisterium qui obiit anno Domini MCCLXXXVI die XXIV mensio maii". Говорят, что он изваял свое собственное подобие в строгой и задумчивой фигуре святого возле башенки, над окном-розеткой.



Фасад собора Монцы. Отреставрированный 14 век.

[См. стр. 380 и далее.](#)

Другой работой, которую, как мы видели, начали более ранние Комачинес, был кафедральный собор Комо. Примерно в это же время Комачинес также отреставрировал и заново оформил его. Старая церковь была разрушена во время войн между Комо и Миланом, и в 1335 году Аццо Висконти, строя свои крепости в Комо, вплотную обнес церковь стенами, отрезав ее от города. Однако в 1386 году епископ Комо убедил Джан Галеаццо перенести свой форт и снова открыть церковь для народа. В благодарность за это люди предложили восстановить свою церковь, и Джан Галеаццо пообещал свою помощь. Работы были начаты в 1396 году и продолжались до 1513 года. Авторы расходятся во мнениях относительно того, была ли церковь отремонтирована, *то есть* отреставрирована или перестроена заново. Что бы это ни было, нет сомнений, что весь фасад был выполнен в пятнадцатом веке. Северная дверь выполнена в богатом декоративном стиле эпохи Возрождения и гораздо позже, чем та, что изображена на фасаде, хотя львы все еще находятся под колоннами. Фасад повторяет своими линиями старую ломбардскую форму, но разделяющие его пилястры здесь щедро украшены. Фактически это всего лишь перпендикулярная линия ниш со статуей в каждой.

Три дверных проема имеют круглую форму, окна над ними слегка заострены. Над центральной дверью находится готический вестибюль со святыми под балдахинами.

Первый архитектор реставрации указан в реестре Миланской логи, где 30 апреля 1396 года маистру Лоренцо дельи Спаси де Лаино в Валь д'Интельви разрешено оставить работы в Милане, чтобы стать главным архитектором в Комо, "совещаясь с лицензиатом маистром Лаврентием Пространственным и вечным трудом за трудовую деятельность церкви майорис чивитатис Кумарум, за реквизицию общества и человека, диктующего чивитатис Кумарум". Он вскоре вступил в должность, когда умер Джан Галеаццо, и Комо снова был вовлечен в борьбу за свободу вместе с Малатестой и семьей Висконти. В 1416 году жителям Комо пришлось присягнуть на верность Милану, и тогда герцог Филиппо Мария Висконти разрешил продолжить работы. 19 февраля 1439 года Пьетро да Брегия близ Комо был избран главным архитектором, и он продолжил работу Лоренцо де Спаси. Он изменил план таким образом, чтобы привести фасад в соответствие с Бролеттой и башней крепости, что в целом представляло собой внушительную массу зданий; очень интересно, поскольку одновременно демонстрирует работы Комачине в гражданской, военной и церковной архитектуре. Бролетта - особенно хороший образец их гражданской архитектуры, построенный примерно в 1000 году н.э., хотя он теряет пропорции из-за засыпки нижнего уровня, на котором он был построен, так что основания колонн полностью заглублены.



Кафедральный собор и Бролетта в Комо.

[См. стр. 382.](#)

ГЛАВА V

ВЕНЕЦИАНСКАЯ ССЫЛКА

ВЕНЕЦИАНСКАЯ ЛОЖА ПЯТНАДЦАТОГО ВЕКА

1.	1407	г. Мистер Лоренцо да Виелино	<i>Гастальдо</i> или Великий магистр.
2.	1423	М. Сципионе Буоно	Построил лоджию возле Риальто.
3.	1430	М. Дзамбоно (Джованни Буоно)	Архитектор Ка д'Оро и скульптор капителей герцогского дворца.
4.		М. Бартоломмео Буоно	Его сыновья, которые работали с ним во дворце герцога до 1463 года.
5.	М. Панталеоне Буоно	6.	
1441	Г.	Элиа да Биссоне	Изваял дверь в Братство Кальцолаи.
7.	1442	год. Кристофоро да Милано	Построил башню в Удине.
8.	1448	г. Giorgio da Como	
9.	1449	М. Лоренцо к. Martino da Lugano	Все ломбардские мастера, получавшие жалованье в Венецианской ложе за работу во дворце герцогов.
10.		М. Джованни да Марко	
11.		М. Аничино Ломбарди	
12.		М. Лукино Ломбарди	
13.	1482	Antonio da Modena	Административный совет, когда масонская ложа была построена в С. Самуэле.
14.		М. Андреа д'Акр	
15.		М. Антонио Негро	
16.		М. Бонацца	
17.	с 1476 по 1488	годы. Martino Солари да Карона,	отец знаменитого Пьетро Ломбарди, <i>прото</i> (главный архитектор). Он спроектировал Scuolo di S. Marco.
18.	1488	М. Моро Ломбардо,	Сын и помощник Martino Солари. <i>Прото</i> Святого Заккарии в 1488 году. Бернардино и Франческо (№ 20 и № 21) были его сыном и внуком.
19.	с 1484 по 1491 год	М. Антонио Риччо,	<i>прото</i> ложи с 1484 по 1491 год. Он вырезал Адама и Еву.
20.		М. Бернардино да Биссоне,	Сын № 18. Он помогал Риччо в создании скульптур Кортилии.
21.		М. Франческо, его сын	
22.		М. Domenico Solari	23.
	М. Паоло Брегно,	М. Paolo Bregno	Скульпторы-архитекторы, связанные с Антонио Риччо или Ризо.
24.		Господин Лоренцо Брегно, его сын	

25.		М. Бартоломмео Гонелла	<i>Прото</i> до 1505 года. Он приехал из Милана.
26.	1505	г. Ему наследовал Бартоломмео Буоно (потомок № 4)	. Он построил верхнюю часть Прокуративки и церковь Сан-Рокко.
27.	1509	м. Манфред де Поло	Великий магистр.
28.	1516	М. Пьетро Ломбардо, сын Мартино Солари,	основателя венецианской ветви Ломбарди. Он спроектировал Скуолу Сан-Рокко.
29.	1517	М. Джулио Ломбардо	Его сыновья. Работали под началом своего отца, и все они прославились.
30.	"	M. Tullio Lombardo	
31.	"	M. Antonio Lombardo	
32.	"	М. Джованни Фонтана	Потомок М. Фонтана да Кампионе. Он был мастером Палладио и построил дворец коммуны в Удине. Его семья прославилась в Риме и Неаполе.
33.	1524	M. Sante di Giulio	Built Scuola di San Rocco.
34.		Мистер Маттео Фонтана ди Мелиде	Архитектор собора Беллуно.
35.	1529	М. Якопо Сансовино	<i>прото</i> прокуратуры Векки; он происходил из флорентийской логи.
36.	"	М. Гульельмо да Альцано	Вырезал несколько прекрасных алтарей и построил дворцы Таска и Камерлинги.
37.	"	М. Грегорио да Карона	Два брата произошли от Марко да Кароны из Милана. Они также работали в Удине.
38.	"	M. Giorgio da Carona	
39.	"	М. Симеоне ди Петро ди Комо	заплатили за скульптуру, выполненную в этом году.
40.	1530	М. Донато Бусата	Главные архитекторы, сыновья сэра Пьеро да Кампионе.
41.		М. Джованни Бусата	
42.	С 1527 по 1534 год	Якопо Сансовино,	Призванный из флорентийской логи быть <i>прото</i> венецианской.
43.	В 1548 году	Джан Антонио Солари из Кароны	Закончил церковь Святого Джорджо.

Связь комачинцев лонгобардских времен с Венецией через могущественных ломбардских герцогов Фриули и патриархов Аквилеи, их столичных епископов, уже затрагивалась; и мы упомянули патриарха Фортуната, для которого масонская гильдия построила церкви Градо и Торчелло. Комачины в восьмом веке также построили баптистерий Каликста в Чивидале и изваяли алтарь герцога Пеммо во Фриули; в двенадцатом веке они перестроили кафедральный собор Чивидале для патриарха Пеллегрини.... Эта связь еще больше укрепилась, когда в 1311 году Висконти покорили и изгнали из Милана семью Торриани, своих соперников в тамошней синьории, которые удалились во Фриули, где вскоре

приобрели верховную власть. Двое из семьи, Раймондо и Пагано делла Торре, ранее последовательно были патриархами Аквилеи, а в 1317 году Пагано сменил Гастоне, изгнанный архиепископ Милана. За ним последовали второй Пагано и Людовико Торриани. Торриани были родом из Вальсассины близ Комо и, следовательно, проявляли бы больший интерес к Гильдии комачинцев, чем к любой другой, если бы таковая существовала; фактически, гробницы Торриани в Прималуне и Кьяравалле демонстрируют безошибочные признаки работы комачинцев. В Сачиле в районе Фриули в древней церкви с тремя нефами, построенной в 1400 году, можно найти документы, подтверждающие, что ее архитекторами были Бельтрамо и Антонио, оба из Комо, которые поддерживают связь с Римской ложей. Церковь Джемона, расположенная в горах недалеко от Тальяменто, была построена Джованни Боно, еще одним известным комачинцем по имени. Хоры выполнены в переходном стиле, *то есть* полуготическом. Два нефа отделены от нефа величественной колоннадой. Фасад выполнен в стиле Сиены и Орвието, с изогнутыми арками под треугольными фронтонами; в центре большое окно-розетка с тонким рисунком и множество статуй. В Венцоне, также недалеко от Тальяменто, находится древняя ломбардская церковь с характерными скульптурами, построенная в 1200 году. Вот ваза для святой воды более позднего периода, чрезвычайно тонкой и законченной скульптуры, подписанная Бернардино да Биссоне, 1500 год. Бернардино также изваял еще одну вазу для святой воды в Кафедральном соборе Толмеццо и красивую дверь церкви Тричезимо. Все эти работы доказывают тесную связь нашей гильдии с Патриархами, которые правили как Венецией, так и Фриули.

Даже в 1468 году, когда Пьетро Ломбардо реставрировал кафедральный собор Чивидале, несколько его братьев работали вместе с ним.

В 1420 году венецианцы во главе с Роберто Морозини захватили Фриули и присоединили его к Венеции. По Лодийскому мирному договору 1454 года они добавили Бергамо, Брешию и Крему. В то время в Венецию стекалось много ломбардцев, и масонская гильдия имела там свои школы и *laborerium*. С этой даты мастера гильдии были известны в Венеции как "Мистри (Мастера) Ломбарди". Мерзарио датирует этой эпохой возобновление связей гильдии Комачини с Венецией, но это, должно быть, началось гораздо раньше, если не продолжалось непрерывно со времен Ломбардии. Ложь, несомненно, существовала в Венеции с тех пор, как первый маэстро Буоно (Буоно Вазари) посетил ее в 1150 году. К несчастью для истории, первоначальные масоны, будучи тайным обществом, не вели архивов. Только после двенадцатого века, когда другие художественные гильдии были сформированы по той же системе, но без секретности, мы получаем представление о том, каким было управление гильдией на протяжении всех веков. В Сиене, как мы видели, художники отделились в XIII веке от всемирного братства и основали свою академию художников, скульпторы последовали их примеру. Они, не будучи обязаны хранить тайну, сообщают миру о своих уставах и обычаях.

То же самое произошло и в Венеции. 15 сентября 1307 года скульпторы обратились к венецианской синьории за разрешением сформировать статуты и учредить капитулы под названием *Arte de tajapiere* (камнерезы). Они не были вольны создавать масонскую или строительную гильдию, потому что тогда монополией обладала первоначальная гильдия. Sig. Агостино Сагредо, [278] в своей ценной работе о строительных гильдиях в Венеции, говорит— "Пока мы говорим о масонских компаниях и их ревностной секретности, мы не должны забывать о самой великой и могущественной гильдии средневековья — гильдии вольных каменщиков. Происходящий, скорее всего, от строителей Комо (*Магистри Комачини*), он распространился за пределы Альп; папы давали им свое благословение, монархи защищали

их, а самые могущественные считали за честь быть вписанными в их ряды. Они с величайшей ревностью практиковали все искусства, связанные со строительством, и суровыми законами и наказаниями (возможно, также с кровопролитием) запрещали другим строить важные сооружения. Долгими и трудными были посвящения для стремящихся, таинственными были собрания и обучение, и, чтобы облагородить себя, они датировали свое происхождение Храмом Соломона ". Эта монополия объясняет, почему ни в одной из коммун не было гражданской архитектурной гильдии; и их секретность объясняет отсутствие документальных свидетельств в предыдущие века, в то время как монополия была неоспоримой.

Новые местные отделения четырнадцатого и пятнадцатого веков, очевидно, были освобождены от секретности; они начинали заново как независимые компании, и, таким образом, освобожденное искусство смогло расшириться более широко. В свете этого интересно обнаружить, что в Венецианской гильдии скульпторов, организованной в 1307 году, действуют те же правила и правительство, что и в Сиене и во всех других городах. Мы находим школу и лабораторию, а также обычный Административный совет из четырех *сопранти*, избираемых в первое воскресенье каждого месяца, причем уходящие чиновники должны инструктировать новых. В Венеции великого мастера ложи называли, как и в древних ломбардских ложах, *Гастальдо*; главный архитектор произведения обозначался более классическим языком, *Proto*.

В третье воскресенье месяца каждый Мастер *искусства* был обязан выплатить компании золотой *сольдо*, который должен был быть потрачен только на содержание школы.

Снова заметное сходство. В начале ноября был перенесен праздник *Quattro Coronati*,^[279] и никто не должен был работать в этот день под страхом штрафа в размере 100 сольди. Существует обычное правило, согласно которому каждый Мастер, посещая собрание, приносит с собой восковую свечу, а в день Святых Покровителей свеча должна весить четыре унции. Штрафы для тех, кто отсутствует на *празднике* Святых Покровителей, такие же, как и в Сиене, равно как и правила зачисления участников, заключения контрактов, привлечения иностранных мастеров и т.д.

Первое имя *Гастальдо* или Великого мастера Венецианской ложи - мистро Лоренцо де Виелино в 1407 году, который издал закон, согласно которому ни у одного Мастера не должно быть более трех *фанти скритти* (учеников?). кроме его собственных сыновей или братьев. Сагредо говорит, что Мастера всех этих *ремесел* были привилегированной аристократией, сыновьям которой разрешалось вступать в гильдию без обычного посвящения.

В 1509 году мистер Манфред де Поло был великим магистром и издал указ о проведении своего рода переписи населения. Каждый Мастер был обязан в течение восьми дней представить список своих родственников в гильдии и подмастерьев в своей мастерской.



Ка д'Оро, Венеция. Спроектирован магистром Джованни Буони (Дзамбоно) в 1430 году н.э.

[См. стр. 389.](#)

Штаб-квартира ложи находилась на маленькой улочке, известной как Писчина ди С. Самуэле. *Опера* представляла собой большое здание, мало украшенное, но над дверью был прекрасный рельеф работы одного из ломбардских мастеров. Это было удалено и сохранено правительством, когда здание, больше не пригодное для своего прежнего использования, было продано. Алтарь *Quattro Coronati*, посвященный гильдии, находился в церкви Святого Самуэле неподалеку. Здесь также находились могилы братьев ложи. К сожалению, ни одна из надгробных надписей не сохранилась. Однако Чиконьяра сохранил две надписи на здании ложи, которые ценны как дополнительное доказательство существования гильдии. Один из них под рельефом на фасаде гласит:

MCCCLXXXII ADI XXV MARZO.

В ТЕПО Д(и)Ма'АНТОНИО ДА МОДОН (Модена)

E SO COMPAGNI MA' ANTONIO NEGRO

E MA BONAZZA E MA' ANDRA (Andrea) D'ACRE.

E SCRIVAN MA' DOLZE (Dolce).

Здесь мы получаем имена четырех членов правящего совета в 1482 году, всех *магистров*, и нотариуса гильдии маэстро Дольче.^[280] Другая надпись на лестнице, которая была перестроена в 1686 году, сообщает, что лестница была построена на пожертвования братьев под руководством маэстро Гастальдо Доменико Маццони, а затем следуют имена трех его товарищей по должности, один из которых - Винченцо Минелла, и нотариуса.

Если мы теперь проследим за некоторыми работами в Венеции, то увидим, насколько тесно эта ложа была связана с миланской и другими филиалами гильдии. В 1430 году мы находим Дзамбоно нанятым для украшения Ка д'Оро или Палаццо Контарини на Большом канале. Стремясь к великолепию, добрый Джованни Боно из Комо не только превратил это

произведение в шедевр готического орнамента, но и позолотил свою скульптуру до блеска. Похоже, что этот Дзамбоно, который не мог написать свое собственное имя, не был таким мастером пера, как резца, поскольку его сын Бартоломео подписал контракт за него 20 апреля 1430 года. Позолоту выполнил Джованни да Франчия, чей сын Франческо расписался за него.

Бартоломмео Боно много работал со своим отцом, а позже к ним присоединился его младший брат Панталеоне, который стал более известным, чем кто-либо из них. Этим троим мы во многом обязаны реконструкцией и украшением герцогского дворца, который в первую очередь был построен Юстинианом и Нарсесом. В конце десятого века дож Пьетро Орсеоло отреставрировал здание Юстиниана. К этой реставрации, вероятно, относятся некоторые из прекрасных средневековых капителей колонн Лоджии, иллюстрацию которых мы привели на [странице 253](#). Говорили, что Марино Фальеро, будучи дожем, нанял своего друга и соучастника заговора Филиппо Календарио составить план нового дворца, но никаких доказательств этому, как и каких-либо чертежей, найдено не было.

Однако подлинные документы подтверждают, что 27 сентября 1422 года состоялось заседание Великого совета, на котором было предложено "перестроить дворец в приличном и удобном виде". 20 апреля 1424 года вышел указ о сносе старых стен и восстановлении фасада. Первые Мастера, упомянутые в книгах, - это три Буни. В протоколе, датированном 6 сентября 1463 года, указано, что Соляная контора должна заплатить "Мастро Панталону", скульптору, за работу, выполненную для Герцогского дворца — что эта работа включала в себя множество других работ, помимо фигур; и чтобы она не осталась незавершенной, дож пожелал, чтобы она простиралась через площадь и доходила до последней построенной Сала[281]—то есть Сала дель Сквиттиньо. Это будет включать в себя весь фасад и его колоннады, а также ведущие к нему внутреннюю залу Скваттиньо и Скала Фоскара, на которой установлена статуя Франческо делла Ровере.[282] Частью Бартоломео, брата Панталеоне, были Ворота Карты, о которых мы говорим в главе, посвященной оформлению. Их отец Джованни (Дзамбоно), должно быть, умер примерно в то время, когда дворец был закончен, то есть 13 мая 1442 года, поскольку 25 ноября 1443 года Бартоломмео записывает себя в нотариальном акте как "Эго Бартоломеус лаписцида к. сир Йоханнис Бони".



Герцогский дворец в Венеции. Сторона, построенная семьей Буни.

[См. стр. 390.](#)

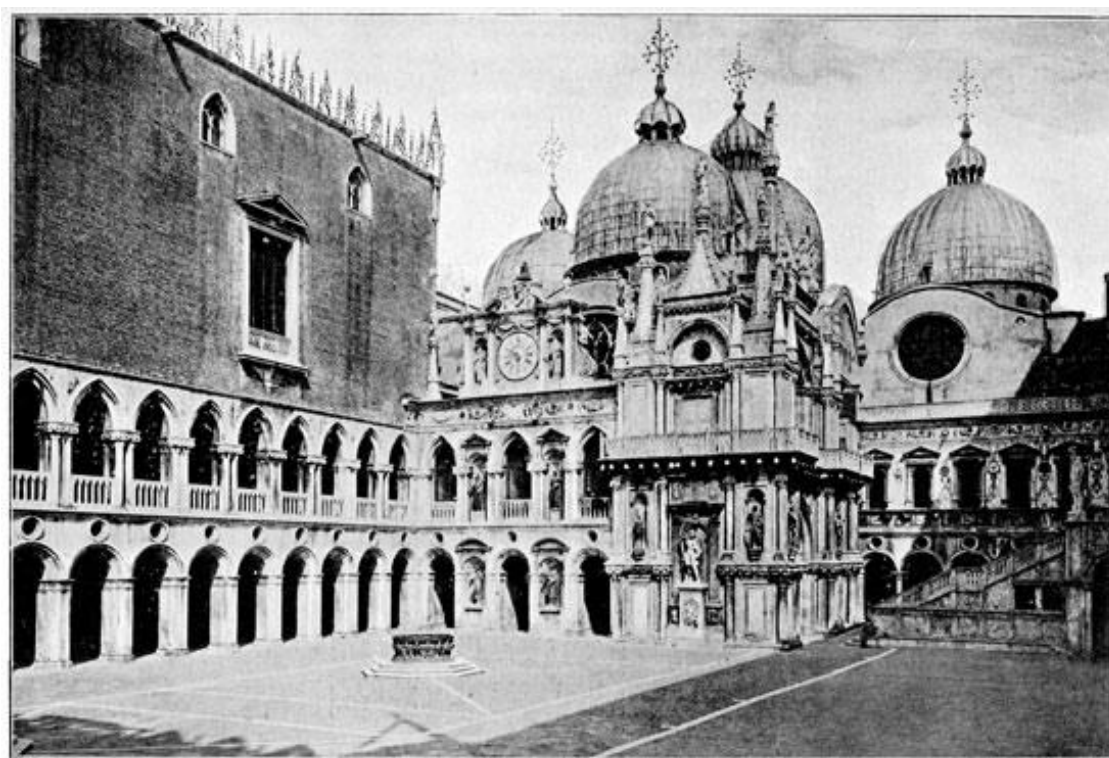
Вскоре после этого часть дворца была сожжена, и в 1484 году Антонио Ризо, или Риччо, был назначен *прото* по его восстановлению. Он приехал в Венецию с хорошими рекомендациями. Он был сыном умершего магистра Джованни Ризо, как мы видим в акте от 25 июня 1484 года, где он указан как "сир Антониус Ризо лаписцида к. сир Джоаннис де контрата санкти Джоаннис Нови", и был на Востоке, где строил укрепления Скутари для Антонио Лоредана. Его укрепления так хорошо устояли перед атакой турок, что им пришлось снять осаду, и Антонио, который был ранен, был вознагражден пенсией для себя и детей, а также назначением главным архитектором герцогского дворца, когда он был восстановлен после пожара. Казалось бы, фасад, построенный трио Буоно, не пострадал, поскольку Ризо обратил свое внимание на внутренний двор, который он построил в прекрасном стиле, вместе с большой лестницей, ныне известной как "Скала Гиганти", из "Двух гигантов" Сансовино, которые были добавлены — не слишком для изящества лестницы — в 1566 году.

Бернардино да Биссоне и Доменико Солари из Валь д'Интельви, оба мастера из Комо, помогали в создании скульптуры прекрасной балюстрады. У Риччо характерная для комачино смесь круглых арок в основании и заостренных вверху. Он добавил третью колоннаду, в которой снова появляются круглые арки. Все это дополнено изысканным скульптурным декором; фриз с nereидами и морскими коньками третьего порядка очень изящен.

Сельватико также приписывает Риччо большую часть той части дворца, которая обращена к тюрьмам. Две статуи Адама и Евы, стоящие лицом к Лестнице гигантов, подписаны на постаментах: одна "Антонио", другая "Ризо". Это прекрасные скульптурные произведения, которые были ошибочно приписаны, несмотря на подпись, различным лицам, таким как Антонио Брегно и Андреа Риччо из Падуи. Доказательство более длительного пребывания Ризо на посту *Прото* приводится в документе из венецианских архивов, цитируемом Кадорином. Документ, датированный 10 октября 1491 года, представляет собой приказ

магистратов Соляной конторы, которые возглавляли управление работами герцогского дворца, "увеличить жалованье Ризо Антонио, *прото* строительных работ, со ста пятидесяти дукатов до двухсот, поскольку прежнего жалованья было недостаточно для содержания его семьи в старости, а также с учетом его долгой и ценной службы и утомления, а также необходимости сохранить его для процветания и красоты указанного здания".[283]

Другой документ, цитируемый Мерзарио из Дневника Марин Сануто, кажется, бросает тень на закрытие членства Антонио в *head*. Похоже, что в отчетах о работах не хватало 10 000 дукатов, и что Антонио, будучи не в состоянии объяснить это, продал все свое имущество и, взвалив его на плечи, отправился в сторону Анконы и Фолиньо. Эта запись датирована 5 апреля 1498 года.[284]



Двор герцогского дворца в Венеции. Спроектирован магистром Антонио Ризо или Риччо

[См. страницы 391, 392.](#)

Трудно сказать, кто такой Антонио Брегно, получивший аккредитацию на работы Ризо. Там был Лоренцо Брегно, скульптор, которому Сансовино приписывает статую генерала Дионисио Нальдо из Бризигеллы (умер в 1510 году), которая установлена над дверью Сан-Джованни-э-Паоло. Был также Паоло Брегно, отец Лоренцо, но имя Антонио никогда не фигурирует ни в книгах Администрации, ни в каких-либо архивах, насколько известно Sig. Мерзарио может судить об этом после тщательного поиска. Поскольку Брегни были родственниками Ризо, представляется вероятным, что это еще один вводящий в заблуждение случай прозвищ, и что фамилия главного архитектора была Брегно; так что Антонио Ризо был всего лишь Антонио Брегно, "кудрявый" - от *riccio*, завиток.[285]

После Риччо на пост *протос* сменил магистр Бартоломмео Гонелла, умерший в 1505 году, а затем его сменил магистр Буоно. Буоно, вероятно, был внуком последнего Бартоломмео, сына "Замбоно". Этот человек, подписывающийся "Бартоломеус де Кумис Лапизиди", был

морским капитаном и плавал во флоте Мельхиорре Тревизана. По возвращении в 1498 году он возобновил свою наследственную профессию, а в 1505 году был назначен руководителем строительных работ собора Святого Марка, которые теперь принадлежали гильдии. Высший порядок "Векчей прокуратуры" был построен под его руководством. Церковь Сан-Рокко, построенная в 1495 году, была, однако, его первой великой работой в Венеции, а следующей была реставрация и возведение башни, которую другой член семьи Буоно построил в 1150 году, более чем тремя столетиями ранее.

Когда в 1516 году было предложено возвести "Скуола ди Сан Рокко", Бартоломмео Буоно, главный архитектор "Векчей прокуратуры", был единогласно избран. Однако, когда он нарисовал свой проект и здание начало подниматься, некий знающий брат братства (*un tal saccante confratello d'essa*) осудил план лестницы, и работы были приостановлены. Маэстро Буоно не отказался от своего проекта и ушел в отставку, после чего на его место был избран Пьетро Ломбардо для продолжения строительства. Здесь мы снова имеем четкое доказательство существования масонской организации и видим, что в Венеции они проводили свои собрания для обсуждения работы своих братьев, точно так же, как они делали в Милане, Сиене, Флоренции и т.д.

В 1529 году маэстро Буоно умер, и Якопо Сансовино был назначен *прото* прокуратуры вместо него. Одним из главных помощников Буоно был Гульельмо да Альцано, недалеко от Бергамо.^[286] Он изваял прекрасный алтарь в церкви Сервите по заказу Мадонны Верде делла Скала. Сейчас он перенесен в церковь СС. Giovanni e Paolo. Ему также приписывается большой алтарь в церкви Святого Сальвадора. Он был известным строителем и скульптором, а также архитектором дворца Камерлинги у подножия Риальто в Венеции. Прекрасный дворец Таска в Портогруаро, богато украшенный скульптурой дверной проем которого был привезен в Венецию, был его проектом, так же как и прекрасные ворота в Падуе, называемые "Портелло", и "Порта ди С. Tomaso" in Treviso.

Несколько других более знакомых имен комачинцев встречаются в Венеции, таких как Грегорио и Джорджо из Кароны, которых мы видели скульпторами в Удине;^[287] Бернардино ди Мартино из Биссоне и Андреа из Милана. Франческо, сын Бернардо из Комо, Симеоне из Пьетро, скульптор из Комо, а также Донато и Джованни Бусата, сыновья сера Пьеро да Кампионе, упоминаются в Документах Венецианской гильдии примерно того же времени. О контракте сообщается в *Архиве Венето* (том xxxi. от 1886 года, фасц. lxii. стр. 169), подписанный 26 июля 1476 г.: "между Братством Святой Марии в Сан-Даниэле и маэстро Джорджо, скульптором из Комо, который, создав несколько статуй для Святого Джакомо в Удине, настоящим получает задание изваять три каменные фигуры для двери Святой Марии в Сан-Даниэле, т.е. Мадонну с Младенцем и двух ангелов, статуи должны быть фигурами, которые любой хороший *магистр* может признать достойными и прекрасными".

Затем следует имя, ставшее синонимом красоты Венеции, — семья Ломбарди — которой приписываются все основные здания поздней готики и ренессанса, обогатившие город. Как обычно, имя, под которым семья дошла до потомков в истории искусства, — не что иное, как вводящее в заблуждение прозвище. Венецианцы называли их лангобардами. Точно так же, как Ваннуччи зовут Перуджино, а Аллегри — Корреджо, так и семья Солари была известна как Ломбарди. Однако они были среди аристократов гильдии, чьи предки были выдающимися людьми на протяжении более чем столетия. Мы видели Марко Солари, и его сына Антонио, а также его внуков Кристофоро и Гунифорте за работой в Милане, где Марко, Гунифорте и Пьетро Антонио последовательно были главными архитекторами. Венецианские Ломбарди-Солари, по-видимому, были другой ветвью семьи, в равной степени происходящей от

Джованни да Кароны через его сына Мартино, отца Пьетро Ломбарди (Петра из Лангобардов).[\[288\]](#)

Мартино был архитектором Скуолы Сан-Марко, недалеко от церкви Джованни-э-Паоло. До этого его имя фигурировало как "Мистро Мартино таджапьера", когда в 1476 году его послали в Истрию *собирать* мрамор для скульптур на Сан-Заккариа, архитектором которых он был, хотя его предок Антонио ди Марко начал строительство в 1458 году. В Скуоле Сан-Марко ему помогал его сын Моро, брат Пьетро, а после смерти Мартино Моро стал *прото* работ в Сан-Заккариа, ему помогали его сын Бернардино и внук Франческо. В книгах администрации этого здания есть платежные ведомости за 1488 год, одна "Бернардо, скульптору, сыну Моро, нашему *Прото*", а другая, выполненная 20 июля 1488 года, где написано: "И я Франческо ди Бернардо, скульптор из Комо". Другие документы подтверждают, что сыновьями Пьетро Ломбардо были Джулио, Антонио и Туллио. В сыновьях Туллио возрождаются два старинных фамильных имени — Марко Антонио и Санте.

К этому семейству можно отнести большую часть лучших зданий Венеции пятнадцатого или шестнадцатого веков. Старший брат Пьетро Моро построил церковь Святого Микеле в Мурано между 1478 и 1481 годами; и в то же время проектировал и руководил строительством Вендрамина или Лордана и Угловых дворцов. Ранее Моро был нанят семьей Лордан для строительства части церкви Святой Марии в Изоле за их счет. Без сомнения, ему помогали его многочисленные связи в гильдии.

Пьетро Ломбардо принадлежит дизайн изысканного экстерьера Скуолы Сан-Джованни-Евангелиста. В 1475 году он изваял прекрасный памятник дожу Пьетро Мочениго, грандиозный проект с семнадцатью фигурами в натуральную величину, вырезанными из истрийского мрамора. Его сыновья Туллио и Антонио помогали в этом. В 1481 году он отреставрировал Скуола-делла-Мизерикордия и закончил декоративные ворота Скуола-деи-Баттути. В том же году он победил в конкурсе на проектирование церкви Святой Марии де Мираколи, и стал главным архитектором этого шедевра архитектуры эпохи Возрождения. Здесь он с любопытством возродил в искусстве некоторые черты старой ломбардской архитектуры своих предков. Он сделал приподнятую трибуну с куполом, но она квадратная, а не полукруглая, и он поместил две амвоны или кафедры, как в ранних церквях. Пьетро мог строить как в готическом стиле, так и в стиле Ренессанса, о чем свидетельствует заостренный фасад Сан-Кристофоро делла Паче в Мурано. Оригинальная башня Орологио на площади Сан-Марко также была спроектирована им.

14 марта 1499 года он был назначен *прото-маэстро* Герцогского дворца вместо Антонио Ризо. Сегузо и Сельватико приписывают ему, а также его сыновьям и племянникам богатую и прекрасно выполненную скульптуру капителей колонн, поддерживающих нижние арки "от Двора сенаторов до второй части здания"; и внутренний фасад со стороны Собора Святого Марка, который Сельватико называет одним из лучших образцов ломбардского стиля. Внутри дворца он отреставрировал "Камеру дель Торmento" и построил зал Совета десяти, тюрьмы над Зернохранилищами и чердачные тюрьмы, известные как "Пьомби".

Как скульптор он был выдающимся гением. Две статуи с автографами в церкви Сан-Стефано, одна из которых изображает Сан-Антонио, необычайной красоты, как и великолепный горельеф Богородицы с Младенцем во внешней галерее, ведущей к мосту. Памятник кардиналу Зенону в Сан-Марко - прекрасный образец ломбардского орнамента. Он богат резными ангелами и святыми, венками из цветов и всевозможными скульптурами.

Примерно в 1490 году Пьетро работал над великим архитектурным произведением в Тревизо, где епископ поручил ему улучшить собор, пристроив новый богато украшенный фасад с большим окном, а также построив три новые часовни.^[289] Его скульптурные вкусы перевешивали его архитектурный талант. Он оставил здание в Тревизо в руках низших Мастеров и отправился в Венецию, чтобы создать скульптуру в *лаборатории* гильдии в Сан-Самуэле, статуи и рельефы для ее фасада. Поскольку работа продвигалась неудовлетворительно, она была приостановлена, а после смерти Пьетро Ломбардо каким-то таинственным образом был утрачен даже его замысел. Окончательно церковь была восстановлена только два столетия спустя.

Ему также было поручено восстановить старую церковь Святой Марии Маджоре в Тревизо, и там, тоже составив свой проект, он поручил его исполнить своему сыну Туллио. То ли из-за нехватки средств, то ли из-за разногласий между Мастерами, это тоже осталось незавершенным. Вероятно, у Пьетро было слишком много интересов в Венеции, где в 1514 году он был избран *Гастальдо* или Великим мастером логи; на этом посту он оставался до своей смерти в 1521 году, что подтверждается тем, что его сын Туллио в том же году оформил административные документы. У нас нет конкретных упоминаний о каких-либо великих постройках старшего сына Пьетро Джулио, но он пользовался большим уважением в гильдии, поскольку 3 июня 1524 года Глава S. Roch, решив, что "Мистро Бон", *то есть* мастер Бартоломмео Боно, известный архитектор, должен быть уволен с должности главного архитектора (*Прото*) Скуолы, потому что он *непослушный и недостаточно прилежный* (мы понимаем, что даже у *Прото* были некоторые вышестоящие офицеры или вышестоящий совет), избрал *прото* вместо него молодого магистра Санте, сына Джулио Ломбардо, но с условием, что его отец Джулио должен быть его советником во всем.

Антонио, второй сын Пьетро, получил определенное звание скульптора, но он более известен в Падуе и Ферраре. Он переехал в последний город в 1505 году со своей семьей и умер там в 1515 году.

Однако третий сын, Туллио, был яркой звездой в линии. Его скульптура была настолько изящной, и он достиг такой нежности в плоти своих мраморных статуй, что считается, что он учился у Донателло, когда тот был в Падуе в 1450 году. О его декоративной скульптуре можно судить по каминам в палате Удъенца с ее вестибюлем во дворце Великих герцогов; по дверям церкви Святого Марка и церкви СС. Джованни и Паоло, все сделано около 1500 года. Красоту и изящество его фигур можно увидеть в четырех коленопреклоненных ангелах, которые поддерживают алтарь Воцарения Пресвятой Богородицы в Сан-Джованни Крисостомо; это самая изысканная группа. Эта работа подписана "Опус Туллии Ломбарди". Прекрасный памятник дожу Николо Марчелло в СС. Джованни и Паоло, а также работы Марко и Америкго Барбариги в церкви Святой Марии делла Карита также принадлежат ему.

Существует некоторая путаница между двумя двоюродными братьями, Санте, старшим сыном Джулио, и Санте, вторым сыном Туллио. Санте ди Джулио был главным архитектором Скуола-ди-Сан-Рокко с июня 1524 по март 1527 года, и все лучшие части здания приписываются ему. Он построил церковь Святого Георгия для греческой колонии. Это было закончено в 1548 году Джаном Антонио Ломбардо да Чоне (Карона), который был сыном Пьетро Антонио Солари из Кароны, так что в этой церкви встречаются миланская и венецианская ветви семьи Солари, но миланская ветвь сохранила старое название, в то время как в Венеции оно было объединено в топоним, и они известны как ломбарды. Говорили, что Палаццо Тревизан, принадлежавшее семье Бьянко Капелло, было построено по проекту Санте.

Мы достаточно подробно изучили венецианских архитекторов, чтобы доказать, что они тоже были связаны с великой комачинской, или ломбардской, гильдией. Сансовино, сменивший ломбардскую семью Солари в Венеции, был Мастером, обучавшимся во Флорентийской ложе, так что даже он не был посторонним для гильдии.

ГЛАВА VI РИМСКАЯ ЛОЖА

РИМСКАЯ ЛОЖА

1.	88	г. н. э., архитектор магистра Муция	Плиния.
2.	7-й или 8-й век	М. Сисиний	Архитектор, изображенный на древних фресках подземной церкви Святого Климента, руководил ее строительством.
3.		М. Альберто	Его помощники в работе.
4.		М. Косма	
5.		М. Карбонцелль	
6 & 7.		"Сыновья ПВТЕ".	
8.	около 11 века	Пасхалис по имени Рита	Изваяла мраморный подсвечник и инкрустированную кафедру Святой Марии в Космедине.
9.	1148	м. Паулюс	Скульптор из мрамора.
10.		М. Йоханнес	Его четверо сыновей, которые вырезали
11.		М. Петрус	цибориум в Сан-Лоренцо фуори-ле-Мура в 1148
12.		М. Ангес (Анджело)	году.
13.		М. Сассоне	
14.	12 век	М. Никколо, сын Анджело ди Паулюса,	Изваял любопытный средневековый канделябр в Сан-Паоло-фуори-ле-Мура.
15.	1196	года. Уберт	Два брата из ложи в Пьяченце, отлив бронзовые
16.		М. Петрус	двери ризницы святого Иоанна Латеранского.
17.	1190?	М. Лоренцо (предок Космати)	изваял фасад церкви Святой Марии в Фаллери и кафедру в Ара Челли в Риме.
18.	1205-10	М. Якопо, его сын,	Скульптор в Чивита Каstellана, Сан-Саба, Рим, и в Субьяко.
19.	1210-77	М. Козимо, сын Якопо,	работал в Ананьи. Его четверо сыновей прославили имя Козимо и были известны как Космати.
20.	1231-35	М. Лука, старший сын Козимо,	умер молодым.
21.	1231-95	гг. Якопо, второй сын	к.М. н. Орвието в 1293 году.
22.	1294	году. Адеодатус, или Деодатус, третий сын.	Построил собор Святой Марии в Космедине; монастырь Святого Иоанна Латеранского и др.
23.	1290- 1303	М. Джованни, четвертый сын,	Создал несколько известных памятников в Риме.

24.		М. Арнольфо, cum socio	Сделал дарохранительницу С. Паоло фуори ле Мура.
25.		М. Петро	
26.	1224	г. Райнальдо	Каноник Ананьи и член масонской гильдии.
27.	13 век	М. Бассалетти (пишется Вассалекти или Базалекти)	Его имя выбито на колонне Святого Иоанна Латеранского и на мраморном льве на паперти Святого Апостола в Риме.
28.	1447	М. Бельтрамо да Варезе	Глава Римской ложи в 1447 году: он спроектировал реставрацию Кампидольо и построил Дворец реставраторов.
29.	"	Магистр Пьетро да Варезе (племянник)	Помогал своему дяде. Он также работал в Орвието в 1450 году.
30.	"	М. Паоло да Кампаньяно (близ Варезе)	работал со своими соотечественниками в 1452-3 годах. Восстановил крышу в Сан-Пьетро, 1460.
31.	1455	м. Антонио ди Джованни	Совместные архитекторы Папского дворца в правление папы Каликста III.
32.		М. Паолино да Бинаско	
33.	"	М. Бартоломео из Комо	Руководил фортификационными работами в замке Сан . Анджело.
34.	"	М. Стефано да Биссоне из Комо,	Скульптура С. Спирито.
35.	1460	м. Манфред Комский	Генеральный консул Ватикана с 1460 по 1463 год.
36.	"	М. Доменико из Лугано	
37.	"	М. Анджело Комский	Украсил некоторые помещения Ватикана.
38.	"	М. Martino Lombardo	
39.	1466	М. Джакомо ди Кристофоро	Известный строитель и скульптор, генеральный директор <i>laborerium</i> в Риме. Он спроектировал Палаццо Венеция.
40.	"	М. Андреа из Арцо	Скульптор, работающий под руководством Джакомо. Он вырезал несколько инкрустированных дверей в Ватикане.
41.	1466-70	М. Giacomo di Giovanni da Como	All these were Lombard <i>Magistri</i> receiving pay in the Roman Lodge between 1460 and 1470.
42.		М. Alberto di Giovanni da Como (his brother)	
43.		М. Nicola di Guglielmo da Varese	
44.		М. Pietro di Cristoforo da Bregnano	
45.		М. Simone di Giovanni da Binego	
46.		М. Giovanni di Antonio	

		da Bellinzona	
47.		M. Michele Lombardo	
48.		M. Benedetto Lombardo	
49.		M. Domenico di Martino Lombardo (son of No. 38)	
50.	1475	M. Баччо Понтелли	Два члена флорентийской логи, которые работали архитекторами в Ватикане под руководством Манфреда.
51.	"	M. Джулиано да Маджано"	
52.	"	M. Джованни ди Дольчи	Братья флорентийцы, архитекторы Ватикана, Сикстинской капеллы и форта Чивитавеккья.
53.	"	M. Marco di Dolci	
54.	1484-92	M. Антонио ди Сан Галло	Ломбардец, натурализованный флорентиец. Он построил апартаменты Борджиа.

НЕАПОЛИТАНСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ РИМСКОЙ ЛОЖИ

1.	1470	Magister Pietro di Martino Lombardo (from Milan).	К.М.н. и проектировщик триумфальной арки в Кастель-Нуово.
2.		M. Исаяя да Пиза	Скульпторы и архитекторы, нанятые Пьетро ди Мартино для работы над аркой.
3.		M. Antonio da Pisa	
4.		M. Domenico di Montemignano	
5.		M. Франческо Арзара	
6.		M. Paolo Romano	
7.		M. Domenico Lombardo di Sumalvito	
8.	1484	M. Томазо да Комо	Скульптурные памятники в Монте-Оливето.
9.	1509	Господин Джованни ди Томазо (его сын)	Построил склеп Святого Дженнаро в Неаполе.

Во второй главе было упомянуто о раннехристианских базиликах, возведенных при Константине, и сорока шести церквях той же эпохи, которые Гензерихъ разрушил, и о том, как три базилики, которые были тогда спасены - *т.е.* Сан-Аньезе, Сан-Лоренцо и Сан-Мария—ин-Космедин - во время последующей реставрации выявили в обнаруженных частях первоначальных зданий стиль, в точности аналогичный базиликам, возникшим на севере Италии во времена лангобардов. Единственная разница между римскими церквями четвертого века и ломбардскими церквями седьмого века заключается не в форме или стиле, а всего лишь в ухудшении качества изготовления. Это можно легко объяснить двумя или тремя столетиями упадка между разрушением Рима Гензерихом и его преемниками примерно в 460 году н.э., когда, как предполагается, остатки *Коллегии* архитекторов бежали в Комо, и их возрождением при королях-лонгобардах. В течение этих столетий не было ни великих построек, ни даже реставрации зданий. Казалось, что Вечный город, даже когда он

был свободен от захватчиков, погибал в тисках времени. Карл Великий проложил путь, восстановив один или два древних храма и дворцов, и он основал несколько школ, одна из которых была для лангобардов — доказательство того, что он интересовался этими архитекторами и что они все еще находились в Риме, где стояла церковь их четырех Святых Покровителей с далеких времен папы Мельхиада - 311 года нашей эры.

Папа Адриан I. последовал примеру своего имперского союзника, восстановив несколько церквей, для чего ему пришлось попросить Карла Великого предоставить гильдию строителей, находившуюся под его защитой; доказательство того, что в то время в Риме не существовало *collegium*. Среди этих церквей одной из самых интересных была церковь Святой Аньезе фуори ле Мура, красивая базилика с круглыми сводами, построенная Константином в 324 году. В том виде, в каком она стоит сейчас, она находится настолько далеко от уровня земли, что приходится долго спускаться по сорока пяти широким мраморным ступеням, чтобы попасть в вестибюль церкви. Сама базилика чрезвычайно интересна, поскольку она сохранилась в своем первоначальном виде восьмого века, поскольку папа Адриан I. восстановил ее в 775 году. План представляет собой чистую и простую базилику Комачине с ее нефом и двумя нефами, круглой трибуной и верхней галереей, к которой ведет *улитка*, или винтовая лестница.

Колонны нефа, по-видимому, были взяты из древнеримского здания. Все капители классические, за исключением четырех ближайших к трибуне, которые довольно изящны, с их простыми вертикальными спиралями. Но поскольку пространство здания было ограничено, чрезвычайно высокие колонны пришлось разместить в таком тесном соседстве, что круглые арки между ними были уменьшены вне всякой гармонической пропорции. Галерея *triforium* с более короткими колоннами создает более приятный эффект.

Ведущая сюда винтовая лестница вырублена в толще пилястры. Мозаики на трибуне - оригинальные, времен папы Гонория, в византийском стиле; декоративные росписи по всей церкви - всего лишь современные фрески.

Но о том, что скульптурные украшения были выполнены комачинцами, а не греческими мозаичистами, свидетельствуют несколько остатков древних украшений церкви, которые сохранились на стенах спускающейся к ней лестницы. Вот *плутей*, или каменная панель, вероятно, с фасада древней трибуны, и это прекрасное *вступление*, точно такое же, как в Сан-Клементе. Две другие панели того же парапета выполнены в римском стиле. Можно предположить, что ломбардский архитектор скопировал их с внутренней крыши Арки Тита. Вероятно, гильдия, будучи римского происхождения, хранила все эти классические декоративные образцы в своем *laborerium*.

Время от времени, в последующие за Адрианом века, мы находим пап с широкими взглядами, которые посвящали свои мысли восстановлению красот Рима: таких, как Лев III (796), Лев IV. (845), Иннокентий III (1178), Николай III (1277) и Бонифаций VIII (1294). Этот последний был папой, освятившим Флорентийский кафедральный собор.



Апсида церкви Святой Софии. Джованни и Паоло, на Килианском холме, Рим.
(С фотографии Алинари.)

[См. стр. 405.](#)

Поскольку великая Ломбардская масонская гильдия находится под особым покровительством пап, мы должны ожидать, что ее члены будут заняты в средневековых зданиях Рима. И действительно, после смерти Адриана они здесь. Хоуп, Шмарцов, Риччи и Бойто, помимо других авторов, все решили, что древние монастыри Сан—Лоренцо построены при Гонории III. в начале тринадцатого века — так же, как примитивные церкви Святого Петра, Святого Иоанна Латеранского и Святого Лоренцо, все были ранней работой Комачине; и что изысканный монастырь Святого Иоанна Латеранского и церкви Святого Паоло фуори ле Мура, Ара Чели, Сан-Джованни-э-Паоло, Святой Марии sopra Минервы и т.д., все в равной степени являются ломбардскими церквями двенадцатого и тринадцатого веков. Несколько фриз и надписей подтверждают истинность этого, помимо красноречивых львов, которые крадутся под колоннами в монастыре Святого Иоанна Латеранского и других местах.

Поскольку это не архитектурная диссертация, а всего лишь описание работы этой великой гильдии, я больше останавлиюсь на надписях, относящихся к *Магистры*, чем на описании их работ, которое было сделано очень многими авторами.

В старые времена, до того, как художники и скульпторы, а вслед за ними и мастера по металлу, отделились и создали свои собственные компании, Мастера занимались всеми видами декорирования. Церковь не была законченной, если ее не украшали по всей высоте и ширине скульптурой, мозаикой или картинами, и это происходило с самых ранних времен Константина и его византийских мозаичистов, королевы Теодоринды и ее художников-фрескологов, вплоть до возрождения мозаики Космати и фресковой живописи в тосканских школах. Но никогда эти искусства не были полностью утрачены.

Идеи, которые ломбардские архитекторы привезли с Сицилии, работая там при норманнах, были семенами возрождения и вызвали огромную эволюцию в искусстве гильдии. Они увидели декоративную ценность мозаики, поскольку она использовалась в витых сарацинских колоннах, и были очарованы богатым использованием скульптуры в изящных арках. С того времени каждая ложа по всей стране, казалось, изобрела новый стиль, присущий только ей.

Римляне, с их традициями классической мозаики, возродили искусство в сарацинском стиле как средство украшения. Тосканцы, с их богатством цветного мрамора, превратили хроматический декор в хроматическую архитектуру, а их воздушные башни и сводчатые церкви были более или менее полихромными. Лангобарды, не имея под рукой мрамора, позаимствовали у тех же сарацин их богатые узоры и выступы, которые они изготавливали из пластичной глины, набрасывая красную вуаль на фасады и арки своих зданий.

Название семьи Космати стало общим для обозначения своеобразной хроматической скульптуры Рима XII века; семья была непревзойденными мастерами этого искусства. Но хотя они, возможно, восприняли идею его возрождения как декоративное дополнение к скульптуре, это ни в коем случае не было их изобретением или даже их монополией. Если вы посмотрите на колонну или панно Космати, а затем на пол любой римской церкви, вы увидите, что косматеский декор - это всего лишь адаптация древнеримского *opus Alexandrinum*. И у нас есть множество доказательств того факта, что другие *магистры* гильдии также практиковали это. Амбон в церкви Святого Чезарео во Дворце в Риме, иллюстрацию к которому мы приводим, является более ранним, чем кто-либо из семьи Козимо.



Basilica of S. Paolo *fuori le mura*, Rome.

См. стр. 405.

Во Флоренции (в Сан-Леонардо) существует древняя кафедра работы Сан-Пьеро Шераджио, которая, как говорили, была привезена туда из Фьезоле. Предполагается, что он датируется до 1000 года нашей эры. Несмотря на более грубый стиль, у нас есть косматеская инкрустация из стекла и мрамора в качестве обрамления для скульптур явно комасийского происхождения и почти лонгобардской древности. In Sta. Мария в Космедине - это две прекрасные кафедры, на одной из которых стоит красивый подсвечник в виде витой колонны, инкрустированный в том же стиле. Под ним скорчился комачинский лев, а на основании - надпись готическими буквами, сообщающая нам, что достойный и образованный человек Пасхалис (по имени Рита) с большим усердием изготовил этот подсвечник.[290] Затем у нас есть Николао ди Раннунцио, чье имя начертано на мраморной двери в церкви Святой Марии в Тосканелле,[291] и целая семья, чьи имена начертаны на трибуне Святого Лоренцо фуори ле Мура:[292] где написано: "Джон, Питер, Анджело и Сассо, сыновья Павла скульптора, магистры этой Оперы. Я, скромный аббат Хью, выполнил эту работу"[293] (Johs, Petrus, AngēS и др. Cacco. Filii. Pauli. Мрамор. Худой. Opis. Magister Fuer. Ann d. M. CXLVIII. Ego. Хьюго. Humilis. Abbs. Нос. Opus. Fieri Feci.). Дарохранительница имеет обычную форму с четырьмя колоннами; колонны сделаны из древнего порфира; капители выполнены из обычной смешанной классической и средневековой ткани — листьев аканта и рога изобилия с мистическими зверями, взбирающимися по ним.

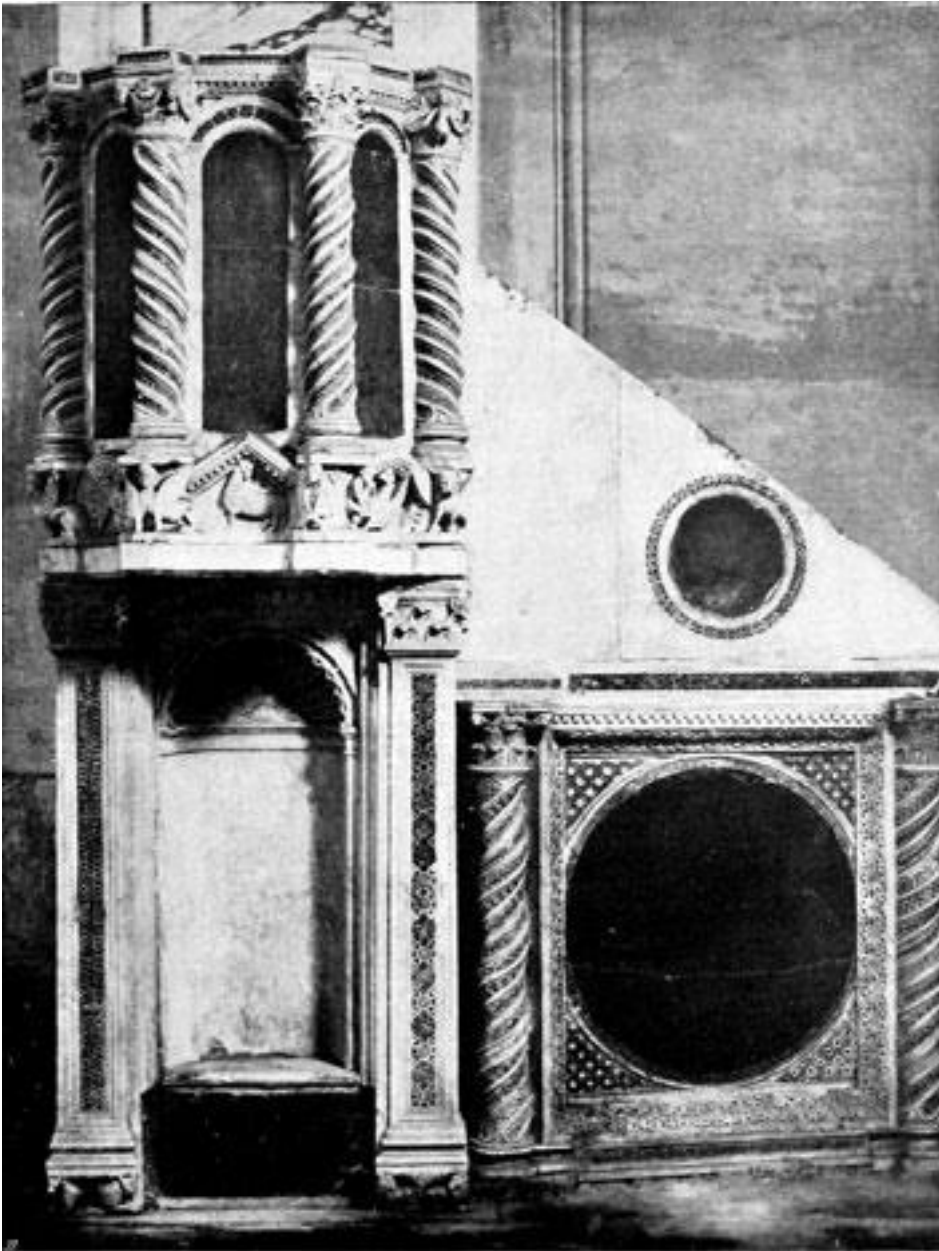
У Анджело, третьего сына магистра Паулюса, был сын по имени Никколо, и они вдвоем сделали канделябр Святого Паоло; причудливое средневековое скульптурное произведение в стиле шрифта магистра Роберто, но с удивительно красивой переплетенной работой. Есть также Арнольфо со своим партнером Питером (Arnolfus cum suo socio Petro), который сделал инкрустированную и скульптурную дарохранительницу в Сан-Паоло фуори-ле-Мура в 1285 году.

Мерзарио говорит, что мы не должны путать этого Арнольфо с флорентийским архитектором. Камиль Бойто, однако, полагает, что это один и тот же человек. У Арнольфо определенно был

вкус к многоцветию в архитектуре, который, возможно, был впитан в Риме, а возможно, и нет, во время работы в этой ложе с Питером, которого Кавалькасель считает одним из Космати, и который, безусловно, создал ciborium в Сан-Паоло, хотя имя Арнольфо отсутствует в этой работе. Я нашел надписи некоторых других членов Римской ложи над бронзовой дверью в церкви Святого Иоанна Латеранского. На архивольте написано: "Hui opis Ubert et Petr: Frs. Māgistri Lausenen. Fecerūnt." Над другой бронзовой дверью в ризнице они написаны так— "Ubert Magister, et Petrus. Ei: Fr. Placentini Fecerunt Hoc. op." и дата 1196 г. н.э. Бойто[294] не видит в этом ничего, кроме вызывающего недоумение противоречия: в одном месте братья говорят, что они из Лозанны, а в другом - из Пьяченцы. Для меня это достаточно ясно. Они уроженцы Лозанны и, следовательно, ломбардцы: они также являются братьями ложи Пьяченцы, где они, скорее всего, работали во время возведения собора и других зданий.

Дата двери баптистерия и связь ее изготовителя с гильдией подтверждаются надписью на другой панели бронзовой двери, в которой говорится, что это было сделано на пятом году понтификата папы Целестина III. (т.е. 1196), и что отец Джованни, кардинал Сан-Люсии, *Джубенте, или камерарий из оперы*. [295]

На этой двери был выгравирован рисунок древнего фасада собора Святого Иоанна Латеранского — совершенно ломбардский фасад, состоящий из двух аркад с круглыми арками и небольшой галереи с колоннами наверху.



Кафедра в церкви Святого Чезарео в Палатио, Рим. Средневековая скульптура, инкрустированная мозаикой.
(С фотографии Алинари.)

[См. стр. 406.](#)

Дверь ризницы, должно быть, была отлита раньше, чем дверь баптистерия, поскольку в первой работе Уберто назван *магистром*, а Петрус назван только его братом, тогда как во второй младший брат, должно быть, тоже окончил школу и, в свою очередь, получил звание *магистра*.

Мы прослеживаем такой же постепенный прогресс по рядам Гильдии в семье Космати, связь которой с римской ложей мы должны теперь проследить. Несколько поколений из них были *магистрами*—

Лоренцо

Якопо (некоторые работы, 1205-1210)

Cosimo, 1210-1277

Лука	Якопо	Адеодатус	Giovanni
1231-1235	1231-1293	1294	1296-1303

Лоренцо принадлежат фасады Санта-Мария-ин-Фаллери и Кафедральный собор в Чивита-Кастеллана, а также кафедра в Ара-Челли в Риме. Во всех этих работах вместе с ним работал его сын Якопо.

Только Якопо, носивший титул *магистра*, изваял меньшие двери на фасаде Кафедрального собора в Чивита Кастеллана и дверь Сан-Саба в Риме в 1205 году; также инкрустированные колонны в Сан-Алессио в Риме и монастырь Санта-Сколастика в Субьяко. В Чивита-Кастеллана, над великолепным порталом, начертано: "Лаврентий, дипломированный Якобо Филио suo, магистр римских доктиссимусов В (ос) труде праведника". Это подтверждает мое утверждение о том, что они получили высшее образование в Римской ложе, и, если требуются дополнительные доказательства, этот портал несет на себе универсальный знак Мастеров Комасины той эпохи — его колонны опираются на львов.

Похожие надписи есть на амбоне Ара Чели и дверном проеме в Фаллери. Надпись на двери Сан-Сабы, датированная 1205 годом, гласит— "Ad honorem domini nostri IHSU XPI Anno VII. Pontificatus domini Innocentii III. PP Hoc opus domino Johanne, Abbate Jubente^[296] factum est per manus magistri Jacobi." До настоящего времени у нас нет доказательств того, что семья имела римское происхождение; они просто указаны как члены Римской логи, которая, как мы видели, была ломбардского происхождения. Впоследствии они стали римскими гражданами.

После этих работ мы находим Косматто, сына Якопо, достаточно взрослого, чтобы помогать ему. На том же фасаде кафедрального собора в Чивита-Кастеллана на карнизе над портиком золотыми буквами выведены слова— "Magister Jacobus civis Romanus cum Cosma filio suo, Fieri fecit hoc opus A. DNI. MCCX". Имя Косматто также написано как помогавшего своему отцу открывать дверь церкви Сан-Томмазо-ин-Формис в Риме. Затем, в 1224 году, мы находим молодого Косматто полноправным *магистром*, работающим в соборе Ананьи, который в те дни был важным городом, резиденцией и местом рождения нескольких пап. Весь тротуар там выложен прекрасным мрамором, и на нем есть надпись, гласящая, что тротуар был сделан достопочтенным лордом епископом Альбертом; магистр Райнальдо, каноник Ананьи при папе Гонории III., и достопочтенный иподиакон и капеллан помогли в расходах, которые составили сто золотых *оболи*; магистр Косматто, выполнивший работу.^[297] Магистр Райнальдо, каноник, должно быть, был одним из духовных членов гильдии и проявил такое уважение к привилегии, что он предпочитал титул *магистра* более величественному титулу *Venerabilis*, на который его должность каноника давала ему право.

С этого времени Косматто всегда пишется как магистр; его имя значится на алтаре склепа Святого Магнуса в соборе Ананьи, который также был заказан епископом Альберто в 1230 году. Далее мы узнаем, что Косматто женился и у него хорошая семья сыновей, которые, согласно древнему обычаю, все получили образование в гильдии.

Лука и Якобо, двое старших, помогали ему укладывать мозаику в крипте в Ананьи и в монастыре Санта-Сколастика в Субьяко. Это самая красивая работа в переходном стиле. Колонки попеременно одинарные и двойные, одинарные с широкими выступающими счетами. Некоторые из них тонкие и прямые, другие спиралевидные и красиво инкрустированы между скульптурными ребрами. Арки, опирающиеся на эти причудливые колонны, с двух сторон круглые, но с другой стороны слегка заостренные. Над арками находится скульптурный карниз и мозаичный фриз. В целом это очень красиво.

В 1277 году Косматто был нанят папой Николаем III. восстановить часовню "Святая святых" в базилике Святого Иоанна Латеранского, алтарь которой был зарезервирован только для пап. Лука, похоже, умер молодым, но Якопо в свои восемьдесят лет был мастером-строителем собора в Орвието, где в 1293 году он записан в книгах как "Маэстро Муратори Якопо ди Косма Романо".

Третий сын, Адеодатус, или Деодатус, высоко поднялся в гильдии. На мостовой Святого Якопо алла Лунгара, прежде чем она была разрушена, был инкрустирован следующий эпиграф, который был скопирован Крескимбени — "Deodatus filius Cosmati, et Jacobus fecerunt hoc opus". В более поздней работе "Собор Святого Иоанна Латеранского", ныне находящийся в монастыре, мы находим, что Деодатус дослужился до звания *магистра*. Это был заказ от семьи Колонна, чей герб изваян на нем. Собор Святой Марии в Космедионе, построенный по заказу кардинала Гаэтани, племянника папы Бонифация VII., должно быть, был построен раньше, поскольку он просто подписал "Деодат. я испражняюсь".

Четвертый сын Косматто, Джованни, впервые появляется в самостоятельном произведении в 1296 году, когда на изящной могиле епископа Дуранте он подписывает: "Johs filius Magri Cosmati fec hoc op". Аналогичные эпиграфы есть на могиле кардинала Гонсалво в Сан—Мария-Маджоре и памятнике Стефано де Сурди в Санта-Бальбине.

Во всех этих работах Космати Камиль Бойто находит признаки ломбардских принципов и прослеживает в развитии стиля от отца к сыну то же постепенное движение от старых форм к готике, которое мы замечаем у Якопо Тедеско и Арнольфо, а также между Никколо Пизано и его сыном Джованни. Однако, живя в Риме, Космати никогда по-настоящему не увлекались готическим стилем, поскольку он развивался дальше на север; но всегда держались ближе к классическим формам и таким образом подготовили Рим к стилю Возрождения, который возник из гуманистического движения в эпоху Чинкве-ченто.

Следующим великим покровителем Ломбардской гильдии в Риме был папа Николай V. (Фома Сарцанский), о котором Грегоровиус сказал— "У этого человека было только две страсти — коллекционирование книг и строительство". Его доминирующей идеей было руководство новым Возрождением. По его словам, "Рим должен стать нетленным памятником Церкви, или, скорее, Папства, и вновь возникнуть в восхитительном великолепии перед глазами всех людей".^[298] У Николая V. была первая идея восстановления собора Святого Петра и Ватикана, но жизни одного человека было недостаточно для таких великих работ. Он, однако, восстановил Кампидольо, замок С. Анджело, Сан Тодаро, Сан-Стефано-Ротондо, дворец Сан-Мария-Маджоре, фонтан Треви, стены Рима и несколько государственных крепостей.



Канделябр Святого Паоло в Риме, 12 век.

См. стр. 407.

Он привлек некоторых своих архитекторов, таких как Леон Баттиста Альберти и Росселлино, из Флорентийской ложи, но подавляющее большинство из них были ломбардцами. Главой их был мастер Бельтрамо да Варезе, о котором мы много слышали в Ломбардских ложах. С ним были его племянник маэстро Пьетро ди Джованни, маэстро Паоло да Кампаньяно (деревня недалеко от Варезе) и маэстро Джакомо ди Кристофоро. Росселлино начал работы в соборе Святого Петра как бы в обратном порядке, начав с апсиды. Продолжение этой трибуны было доверено маэстро Бельтрамо, который всерьез взялся за работу. Он построил огромные

печи для обжига извести и кирпича, наполнил *лабораторию* деревом, веревками, лестницами и т.д., нанял младших архитекторов и *магистров* с подчиненными им бригадами рабочих, большинство из которых были выходцами из региона Комо. На самом деле там была армия лангобардов.[299] В реестрах *Оперы*, которая сейчас находится в Ватикане, отмечены крупные выплаты маэстро Бельтрамо и его племяннику Пьетро ди Джованни, который стал главным архитектором после смерти своего дяди.

Помимо трибуна собора Святого Петра, двое родственников были наняты для восстановления Кампидольо. Мюнц публикует некоторые заметки, взятые из реестров Апостольской камеры, в которых фиксируются выплаты, произведенные между 1447 и 1448 годами маэстро Бельтрамо и некоторым его помощникам (*socii*) за крышу и мраморные окна Кампидольо и дворца Консерваторов. В 1452 году Пьетро да Варезе продолжает работу в одиночку. В недавно опубликованных документах из реестров Ватикана есть эти записи —

"1452. 31 декабря.— Маэстро Пьетро да Варезе, племяннику маэстро Бельтрамо, 1000 золотых дукатов за часть Башни, которую он строит за Кампидольо, в стороне, где продают соль в розницу. Т. С. 1452, фол. 216, ср. фол. 194."

"1453. 9 марта.—Д. 112, 56 г. н.э., для остатка и завершения контракта на строительство Башни, который он (Пьетро) заключил в Кампидольо, что в полном объеме составляет 1212 дукатов, из которых он получил в прошлом году в разное время 1000 (и 100)... и, таким образом, он зарегистрирован Джанни ди Джордани (нотариус против. fl. 126. 10. 93)".[300]

Мы находим Пьетро в 1450 году за скульптурой в соборе Орвието, где в публичном выступлении его описывают как хорошего и умного скульптора ("*lapidum sculptor bonus et doctus*"), и он молился о том, чтобы остаться в Орвието и служить тамошней ложе.

Мюнц очень высоко отзывается о ломбардском скульпторе Джакомо ди Кристофоро[301] да Пьетрасанта, говоря, что, хотя его имя мало известно биографам, он занимает высокое место в римском искусстве пятнадцатого века и заслуживает того, чтобы быть причисленным к самым знаменитым художникам своего времени. Многие здания, которые Вазари приписывает Джулиано да Маджано и Баччо Понтелли, на самом деле принадлежат ему; например, Палаццо Венеция, которое было перестроено при папе Павле II. (Пьетро Барбо, унаследовавший папский престол в 1464 году). Итак, Джулиано да Маджано приехал в Рим только в конце правления папы Сикста IV и, следовательно, не мог работать на Павла II. Фактически, Мюнц после многих исследований приходит к выводу, что главным архитектором был маэстро Джакомо да Пьетрасанта, который в реестрах 1467 года значится как *Сопрастанте* в *лаборатории* церкви и дворца Святого Марка в Риме, а в 1468 году записан как президент строительства Апостольского дворца или Ватикана.[302] Фактически, ломбардец Джакомо да Пьетрасанта был великим магистром всей Римской ложи в эти годы.

Но маэстро Джакомо был не единственным комачинистом, работавшим в Венецианском палаццо. В контракте, датированном 16 июня 1466 года, магистры Манфред из Комо и Андреа из Арцо, которых мы видели в Венеции, названы *магистрами архитектуры*,[303] а реестры показывают целую армию мастеров-строителей и скульпторов, имена которых можно найти в прилагаемом списке. Мюнц цитирует не менее двадцати пяти человек, со многими из которых мы были знакомы по Милану, Сиене и Флоренции.

Хотя при Каликсте III. (Альфонсо Борджиа) сменил Николая V. в 1455 году у него не было больших идей о возрождении архитектурного великолепия древнего Рима, тем не менее он

нанял ломбардских мастеров для завершения начатых работ. Маэстро Пьетро да Варезе и маэстро Паоло да Кампаньяно, а также маэстро Антонио ди Джованни из Милана и маэстро Паолино да Бинаско были совместными архитекторами Папского дворца. Маэстро Бартоломмео да Комо, которого мы знали по Милану и Павии, руководил фортификационными работами в замке Сан. Анджело, в то время как маэстро Стефано да Биссоне ди Комо назван скульптором церкви Святого Спирито.

Следующий папа римский, Пий II. (Эней Сильвио Пикколomini), так много строил и украшал в Сиене — где ломбардские мастера делили почести со своими коллегами, родившимися в Сиене и обучавшимися у них, — что мало что сделал для Рима. Он нанял тех же Пьетро да Джованни и Паоло да Кампаньяно между 1460 и 1463 годами для строительства крыши Сан-Пьетро, которой угрожало разрушение. Ватиканский дворец был передан под архитектурное руководство маэстро Манфреда из Комо и Доменико из Лугано. Первый, по-видимому, был архитектором-проектировщиком, а второй - мастером-строителем, поскольку он командовал отрядами рабочих, и управлять ими ему помогал его брат Антонио.

Маэстро Анджело да Комо и некий Martino Ломбардо восстановили помещения, уничтоженные пожаром, и украсили "Зал павильона" и "Зал попугая".

Во времена Сикста IV. (Франческо делла Ровере, 1471-1484) к лангобардам Римской логи присоединились их братья из Флоренции, и теперь мы обнаруживаем, что эти две группы неразрывно смешаны. Баччо Понтелли и Джулиано да Маджано работают вместе с Манфредом Ломбардцем и Паоло да Кампаньяно в управлении работами Ватикана; в то время как Франческо и Андреа, оба ломбардцы, вырезают из дерева и изготавливают красивые двери в *интарсии* вместе с Джованни и Марко ди Дольчи, флорентийцами; Джованни де Дольчи со своими коллегами (в основном Комачино) работал в Сикстинской капелле, некоторых частях Ватикана и крепости Чивита-Веккья, которую закончил Баччо Понтелли. Папа Иннокентий VIII. (Сибо, 1484-92) пристроил лоджию Бельведер к и без того огромному дворцу Ватикана, а Александр VI, испанец, построил апартаменты Борджиа, для чего нанял Антонио ди Сан-Галло, или из Сент-Галла, натурализованного флорентийца-ломбардца, помощниками которого в работе, по-видимому, были в основном ломбардцы.

Именно этот приток флорентийцев, которые были свежи под гуманистическим влиянием классического возрождения литературы при Медичи и, следовательно, более открыты для дальнейшего вдохновения влиянием античного Рима, привел к возрождению классических форм в архитектуре Рима. Браманте и Сан-Галло начали его в 1503 году, Рафаэль и Микеланджело продолжили; и в конце эпохи Чинкве-ченто ренессансный стиль настолько овладел умами людей, что распространился и вытеснил готику из конца в конец Италии. В конце эпохи Чинкве-ченто ренессансный стиль настолько овладел умами людей, что он распространился и вытеснил готику из конца в конец Италии.

Вазари бредил недостатками старой архитектуры и ее стилем *гофиссима*, поддерживая строгий порядок нового, но какими бы ни были достоинства Ренессанса в том виде, в каком его практиковали Браманте и Микеланджело, их более поздние последователи совершили столько же грехов против разума и хорошего вкуса, сколько когда-либо совершал любой комачинский или романский архитектор. Посмотрите, например, на церковь Сан-Карло на Корсо в Риме, с ее гигантскими пилястрами, занимающими всю высоту фасада, который благодаря квадратным окнам разделен на три этажа, что опровергает единство пространства, подразумеваемое имитацией колонн; и на Сан-Флоренце во Флоренции, где половина арки поднимается в воздух и обрывается, бросая вызов всем законам всемирного тяготения. Арки или фронтоны с *промежутком* там, где должен быть ключевой камень, и

которые, с точки зрения логики, ничего не могут поддерживать, являются наиболее распространенными пятнами на зданиях позднего Возрождения.

Но мы не имеем никакого отношения к этой эпохе. Это был лишь поздний остаток побочного выпуска Гильдии Комасинцев, которая была практически распущена еще до Микеланджело, хотя влияние ее тлеющего пепла оживило искусство даже этого великого гения.

Великая семья архитекторов шестнадцатого века Фонтана происходила из Комаса, хотя я полагаю, что к тому времени гильдия была распущена. Доменико Фонтана родился в Мелиде близ Комо; его старший брат Джованни, известный своими лепными работами, предшествовал ему в Риме, но Доменико был художником более широкого профиля. Кардинал Феличе ди Монтальто вскоре обнаружил его способности и доверил ему возведение капеллы Сантиссимо в Сан-Мария-Маджоре. Здесь произошел очень необычный эпизод. У кардинала не было достаточно средств, чтобы закончить работу, и братья Фонтана, вместо того чтобы подать на него в суд на свою зарплату, одолжили ему 1000 скудо. Конечно, после этого кардинал стал их великим покровителем и порекомендовал их папе Сиксту V. Тот нанял их в Ватикане для строительства Бельведера и Библиотеки. Доменико также почитал Ла Скала Санта в Сан-Джованни-Латеране; он установил обелиски на Пьяцца Сан-Джованни и Пьяцца Сан-М. Маджоре; установил Кастора и Поллукса на Квиринале; построил мост в Боргетто, больницу Сан-Систо, и восстановил акведук Алессандрини-Феличе; заложил мост Фьюмичино недалеко от Порту; проложил водовод в Чивита-Веккья, что подразумевало прокладку туннеля под горой; и великий акведук Аква-Паола от Браччано до Рима, тридцать пять километров назад. мили длиной; помимо строительства фонтанов повсюду, в Риме и Фраскати.

На самом деле, он чуть не превратил Чинкве-ченто в Рим. Его брат Джованни был назначен генеральным архитектором папы Климента VIII.; и Павел V. назначил его главным архитектором собора Святого Петра вместе со своим племянником Карло Мадерно. Он тоже работал в Ферраре. В течение столетия имя и род Фонтана процветали в Риме, некоторые члены семьи эмигрировали в Неаполь, где они стали не менее известными. Количество их зданий исчислялось легионом; они и семья Делла Porta, которые также приехали в Рим с озера Лугано, разделили между собой реконструкцию Рима. Джироламо делла Porta, как и Фонтаны, был натурализованным римлянином.

Семья Фонтана образует связующее звено с Неаполем, хотя и не единственное, что связывает этот город с гильдией. Мастера Комачине поддерживали свои связи с Неаполем еще долго после времен норманнов, когда маэстро Буоно построил замок Капуана для Уильяма I. Мерзарио приписывает одному из своих потомков, Буоно деи Буони, заслугу первого изобретения живописи маслом, которой он, как предполагается, в частном порядке обучал Антонелло Мессинского.^[304] Несколько имен семьи Солари, столь известной в Милане и Венеции, появились в Неаполе в пятнадцатом веке, а затем знаменитая работа попала в руки ломбардцев. Когда Альфонсо Арагонский въехал в город в 1443 году, губернаторы города постановили, что в ознаменование этого события должна быть построена триумфальная арка. Он был установлен у входа в Кастель-Нуово и состоит из двух круглых башен с аркой между ними, опирающейся на коринфские колонны. Арка увенчана фризом и карнизом с парапетом наверху, украшенным барельефами, изображающими въезд короля Альфонсо. Все это увенчано статуями святых и главных добродетелей.

Сооружение этой прекрасной арки приписывают Джулиано да Маджано, но поскольку в то время он был всего лишь мальчиком десяти-двенадцати лет, этого не могло быть. Sig. Миньеро Риччо, после тщательных поисков в неаполитанских архивах, нашел несколько

актов, в которых указаны имена скульпторов, работавших над этим. Мы находим Пьетро ди Мартино из Милана, главного архитектора; Исайю да Пизу, Доменико ди Монтеминьяно, Антонио да Пизу, Франческо Арзару, Паоло Романо и Доменико Ломбардо. Это авторство подтверждается эпитафией в церкви Сан-Мария-ла-Нуова в Неаполе, датированной 1470 годом, в память о Пьетро ди Мартино, миланце, который за заслуги в возведении арки в Кастель-Нуово был пожалован королем Альфонсо кавалером, и в этой церкви была устроена гробница для него и его потомков.[\[305\]](#)

Если бы дата была чуть позже, мы могли бы предположить, что это Пьетро Ломбардо, сын Мартино Соларио, снискавший такую известность в Венеции; но поскольку он умер в 1512 году, вряд ли он был бы хорошо известен настолько, чтобы получить такой важный заказ в 1440 году. Зная, что определенная последовательность имен поддерживалась и сохраняется в итальянских семьях, эти Пьетро и Мартино могли быть отцом и дедом Мартино да Кароны, отца Пьетро Ломбардо, тем более что с ними был Доменико, тоже Солари.

Король Альфонсо был хорошим покровителем мастеров Комасине и высоко ценил их. 16 февраля 1456 года дворянин из Террачины написал герцогу Франческо Сфорца, сообщив, что *некоторые мастера-строители из Комо*, покидая Неаполитанское королевство, были вынуждены выплатить 190 дукатов, о чем они обратились к королю. Альфонсо приказал вернуть деньги, за исключением небольшой дани конфискаторам, которую он выплатил хозяевам Комасины из своего собственного кошелька.[\[306\]](#)

С 1484 по 1508 год в Неаполе жил маэстро Томазо да Комо, иногда называемый *Томазо делле парти ди Ломбардия*, мастер-скульптор. Ему заплатили за резьбу на главной двери церкви Аннунциата, которую его сын Джованни закончил после его смерти. Его завещание сохранилось. Оно датировано 2 июля 1508 года и гласит, что "Мастро Томазо де Сумальвито (ныне Санвито) де ла terra де Комо де ла парти ди Ломбардия, мраморный резидент в Неаполе: наследник Джоан Томазо де Сумальвито де Неаполь су фиглио", и заявляет, кроме того, что ему все еще причитается долг в размере трех дукатов за работу над большим дверным проемом церкви Аннунциата. Прекрасный памятник синьору Антонио д'Алессандро и его жене Маддалене Риччо в церкви Монте-Оливето и памятник епископу Аверсы в той же церкви были созданы Томмазо де Санвито, как его называют в книгах Орвието, где он был главным архитектором.

Его сын Джованни построил в 1509 году прекрасную часовню Маселлаи в церкви Святого Элихио и "Исповедь" Святого Дженнаро под трибуной Неаполитанского собора, где ежегодно происходит чудо разжижения крови Святого Дженнаро. Даже прекрасный королевский дворец в Каподимонте был построен ломбардцем Доменико Фонтана из Мелиде, недалеко от Комо, семья которого, как мы видели, была более известна в Риме, чем в Неаполе? Доменико, однако, умер в Неаполе в 1607 году и был похоронен в С. Анна деи Ломбарди, где его сыновья Себастьян и Юлий Цезарь (Джулио Фонтана) написали на его могиле— "Patritius Romanus, Summus Romae Architectus. Summus Neapolis." Как и многие его предшественники в гильдии, он получил гражданство городов, которые приукрасил. Именно это так затрудняет отслеживание художников — один и тот же человек может последовательно представляться гражданином Рима, Орвието и Сиены, и все же, несмотря ни на что, родиться в Комо.

Было сказано достаточно, чтобы показать, что в Риме и Неаполе, а также в других городах лидировала великая ломбардская гильдия. Гильдия, на которую можно смотреть как на цветок Возрождения, однако достигла того периода, когда время ее расцвета закончилось; ее многочисленные лепестки, слишком широко распусившиеся, опадали со всех ветвей.

Некоторые уже давно уволились, и в академиях живописи и скульпторских труппах Сиены, Флоренции, Венеции и других местностей образовались новые новички. К пятнадцатому веку эти присоски превратились в самостоятельные растения, которые угрожали затмить древний ствол и заглушить его. Знания в области искусства всех видов теперь оказались рассеянными за пределами ревнивой опеки некогда тайного масонства, и художник Чинквеченто полагался только на свои собственные заслуги, не нуждаясь в *удостоверении* в виде масонского титула *магистра*. После этого Мастера были в каждой другой художественной или торговой гильдии, номенклатура этой самой древней и универсальной из гильдий была принята всеми другими гильдиями вообще; так что даже в нашей собственной Англии мы находим мастера Хамфри, работавшего по металлу, или мастера Эмброуза, ткача ткани; а в Италии маэстро Джорджио, изготавливавшего майолику, и маэстро Поллахуоло, работавшего по металлу; и в Германии "Маленькие мастера", которые, как я полагаю, были немецкой группой художников, которые, подобно своим южным собратьям, были мастерами живописи. отделился от Мастеров *по преимуществу*, то есть великой масонской гильдии.

ЭПИЛОГ

Когда я начал писать эту работу, моей целью было доказать, что мастера Комачине были истинным средневековым связующим звеном между классическим искусством и искусством Возрождения. Результаты оказались более значительными, чем я тогда предполагал. Устанавливая это звено на его истинное место, цепь Истории искусства приобретает новый и измененный аспект, и вместо нескольких разрозненных нитей с кое-где обособленными звеньями она становится одним непрерывным целым, от раннехристианского Рима до Рима Рафаэля и Микеланджело.

Знаменитые художники, стоявшие у истоков различных школ Возрождения, были не отдельными гениями, вдохновленными изнутри, а братьями из одной Гильдии, чье образование было идентичным, и чьи учителя передали им то, что они получили от своих предшественников — накопленные веками знания в области искусства.

Я осознаю, что при отслеживании прогресса этой великой Гильдии слабыми местами являются происхождение *Comacines* времен ломбардии от римских государственных архитекторов, которые строили для Константина и папы Адриана; и связь этой ломбардской гильдии с ранними строителями соборов одиннадцатого и двенадцатого веков.

Между каждым из этих переходов лежит столетие или два упадка, во время варварских вторжений и общей деморализации, на которые я указывал в предыдущих главах. Но я думаю, что привел достаточно аргументов, чтобы доказать это сходство. Во-первых, у нас есть идентичность формы и орнамента в их работах, а также сходство номенклатуры и организации между римской *коллегией* и ломбардской гильдией *магистров*. Кроме того, хорошо известный факт, что свободная республика Комо использовалась в качестве убежища римлянами, бежавшими от нашествия варваров, является веским аргументом.

Во-вторых, мы можем снова сослаться на ту же идентичность формы и орнамента, а также на такое же сходство организации и номенклатуры. Точно так же, как архитекторов короля Луитпранда звали *магистрами*, а их великого магистра - *Гастальдо*, мы обнаружили великую архитектурную гильдию в Венеции в тринадцатом, четырнадцатом и пятнадцатом веках, использующую те же титулы и действующую по тем же законам.

В тосканских школах, которые восходят непосредственно к ломбардским временам, у нас есть те же должности с названиями, переведенными на более средневековую итальянскую — или позднелатинскую — форму; *гастальдо* здесь становится *архимагистром*. В некоторых

ложах это еще более значимо, древнеримский *Superstans* видоизменяется в *Soprastante*, образуя таким образом весьма наводящую на размышления связь между раннехристианским Римом и Тосканой. Опять же, наследственное происхождение отмечено святыми покровителями Ломбардской и Тосканской лож, которыми являются четыре брата-мученика из римской *коллегии*. Все эти и другие указания, несомненно, столь же убедительны, как и документальные доказательства.

Списки гильдии Комасине начинаются с нескольких мастеров, которые, по-видимому, являются членами всего трех или четырех семей, представителей школ Буни, Антелами и Кампионе, составляющих аристократию Гильдии.

Мы видели, как по мере развития эпохи церковного строительстваросло и умножалось братство.

Семья Антелами основала ложи в Парме, Падуе и Вероне; Кампионе в Модене, Бергамо и Кремоне; семья Буни распространилась на восток до Венеции и на юг до Тосканы, повсюду основывая *лаборатории* и школы.

Триста лет спустя мы видим, как потомки художников Буни и Кампионе вместе строят готические и ренессансные дворцы в Венеции; мастера из семей Граци и Антелами возводят соборы Сиены и Орвието; и во все века они расселялись по Италии с севера на юг. Мы видели, как росли все эти школы; местные художники присоединялись к ломбардским и работали вместе с ними, и хотя отличительный местный стиль был характерен для каждой школы, все же в своих фундаментальных принципах все они придерживались одного правила и одного учения.

По мере того как Гильдия росла и множилась, во времена основания соперничающих коммун, соперничавших друг с другом в строительстве великолепных церквей, благородных дворцов и прекрасных домов, часто случалось, что примитивный ломбардский элемент подавлялся более новым местным, и тогда происходили расколы и дезинтеграция.

Таким образом, в Венеции, Сиене и Флоренции были сформированы отдельные местные гильдии.

Затем художники отделились и начали заниматься живописью как искусством, независимым от церковного убранства; так были образованы Академии искусств. Этот раскол произошел так поздно после основания городских *артистов*, или Гильдий, что художники Флоренции, отойдя от масонов, не имели собственной Гильдии; и если они хотели пользоваться гражданскими привилегиями, им приходилось записываться в Общество Золотопромышленников или Аптекарей. Здесь мы сразу получаем четкое объяснение деятельности художников-ювелиров во Флоренции.

Этот распад достиг своего апогея, когда Брунеллеско бросил вызов *Maestranze* или масонским магистрам, доказав, что масоны не имели исключительного права на гениальность; и у этого гения были свои претензии на то, чтобы быть услышанным, даже без участия этой монополизирующей Гильдии. Я думаю, что его купол буквально раздавил почти изживший себя институт масонов, и что Флорентийская ложа вскоре после этого была распущена; ибо ко времени Микеланджело Медичи пришлось создать школу скульпторов, которая, как мы видели, находилась под руководством старого Бертольдо — сохранившегося реликта великой компании.

На первый взгляд может показаться, что это откровение о всеобщем братстве существенно изменит историю искусства. В некоторых аспектах это так; ибо мы больше не можем

утверждать, что Майтани построил сиенский собор, а Арнольфо - флорентийский, или утверждать, что собор Святого Марка в Венеции был полностью византийским, или миланский собор - работой немецкого архитектора. Все они были совместным трудом одного и того же братства художников, планы, составленные первым архимастером, изменялись десятки раз по мере того, как шли столетия и развивалось искусство. Но в "великих моментах" история искусства остается такой, какой она была. Определенные мастера все еще выделяются как лидеры и основатели школ, и у каждой школы были свои собственные предубеждения и особое развитие стиля; но влияние Никколо ди Пизы на будущие эпохи не уменьшается от того, что мы узнаем мастеров, которые его обучали; Лоренцетти, Мемми и Гадди не менее знамениты, потому что их фрески иллюстрировали божественные истины на стенах, построенных руками их братьев по великой Гильдии.

Признание сложного братства только делает историю более компактной и концентрированной, придавая ей богатое и совершенное единство и демонстрируя постепенное и последовательное развитие, подобно некоему совершенному цветку, который растет лист за листом, бутон за бутоном, пока лепестки не опадут с его собственного чрезмерного распускания. Но его семена оставлены для будущих веков.

КОНСУЛЬТАЦИИ С ВЛАСТЯМИ

Troya. "Codice diplomatico Longobardo."

"Antichità Longobardico-Milanese."

Difendente e Giuseppe Sacchi. "Antichità Romantiche d'Italia. Saggio primo intorno all' Architettura Simbolica civile e militare usata in Italia nei secoli VI, VII, e VIII." Milano, 1828. 8vo.

Профессор. Мерзарио. "I Maestri Comacini." Милан, 1893 год. Двухтомник, большой, 8 томов, издан в Милане Джакомо Аньелли. "Via S. Margherita", № 2; цена 12 франков.

Marchese Giuseppe Rovelli. "Storia di Como."

Cesare Cantù. "Storia di Como." Como, 1829. Остинелло.

Marchese Amico Ricci. "Storia dell' Architettura in Italia dal secolo IV al XVIII." Modena, 1857. 3 vols. большой 8в.

Raffaello Cattaneo. "L' Architettura in Italia dal secolo sesto al decimo." Venezia, 1889. Ferdinando Ongania.

Дотт. Gaetano Milanesi. "Documenti per la storia dell' Arte Senese." Siena, 1854. Porri. 2 тома. 8в.

Дотт. Gaetano Milanesi. "Annotazioni alle opere di Vasari." Флоренция, 1882. Сансони. 8 об. большой 8в.

Джеймс Фергюссон, m.r.i.b.a. "Справочник по архитектуре". Лондон, 1859. Мюррей.

Alessandro da Morrona. "Pisa illustrata nelle arti del disegno." Livorno, 1812. 3 тома.

Cav. Francesco Tolomei. "Guida di Pistoja per gli amanti delle Belle Arti." Pistoja, 1821.

Cesare Guasti. "La Cupola di Santa Maria del Fiore." Illustrata con i documenti dell' archivio. Barbera. Флоренция, 1857 год.

Cesare Guasti. "Santa Maria del Fiore." La costruzione della chicesa del campanile, secondo i documenti tratti dall' archivio dell' opera secolare e da quello di stato. Флоренция. Риччи, 1887.

Агостино Карредо. "Sulle Consorterie delle Arti Edificative in Venezia. Studi storici con documenti inediti." Venezia, 1857.

Томмазо Хоуп. "Storia dell' Architettura." Итальянский перевод "Исторического очерка архитектуры" Хоупа, выполненный Сигом. Gaetano Imperatori. Милан, 1841 год.

"Archivio storico Siciliano." Nuova serie, Anno IX. "Una scultura di Bonaiuto Pisano."

"Archivio storico Longobardico," 1898. "Descrizione di una chiesa antica sul monte di Civate."

Giovanni Villani. "Storia di Fiorenza." Filippo e Jacopo Giunti, 1587.

Muratori. "Annali d'Italia." Милан, 1744. 13 томов. quarto.

Muratori. "Scriptores Rerum Italicarum."

Камилло Бойто. "Я Космати" (брошюра).

Дотт. Джованни Гайе. "Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV e XVI." Firenze, 1839. Molini. 3 тома. 8во.

Дотт. Carlo Dell' Acqua. "Dell' insigne reale Basilica di S. Michele Maggiore in Pavia." Павия, 1875 год. Fusi.

Отец Малруди. "Базилика Сан-Клементе".

Del Rosso. "L' Osservatore Fiorentino." Третье издание. 1821. Риччи. Флоренция. 8 т. 8 в.

Ciampi. "Archivio del Duomo di Pisa."

"Istituzioni, riti e ceremonie dell' ordine dei Francs-maçons, ossia Liberi Muratori." Venezia, 1788. Бассалья.

Миссис Джеймсон. "Священное и легендарное искусство". Лондон, 1879. Лонгманс, Грин и Компания.

Paulus Diaconus. "Storia dei Fatti dei Longobardi." Удине, 1826. Маттиуцци.

Джон Аддингтон Саймондс. "Возрождение искусства: изобразительное искусство". Лондон, 1877. Смит и Элдер.

Монталамбер. "Монахи Запада" (итальянский перевод).

Pietro Selvatico. "Storia estetico-critica dell' arti del disegno."

Pietro Selvatico. "Sull' architettura e sulla scultura in Venezia nel medio evo sino ai nostri giorni." Венеция, 1847. Рипамонте.

Милман. "История латинского христианства".

"Borgo San Donnino e suo Santuario" (anonymous).

Affò. "Storia della città di Parma," sino al 1347. Парма, 1837 год. Карминьяна.

Difendente Sacchi. "L'arca di S. Agostino illustrata."

Michele Ridolfi. "Sopra alcuni monumenti delle belle Arti di Lucca." Lucca, 1844. Гвидотти.

Richard Clay & Sons Limited, Лондон и Банрей.

ШОСКИ:

[1] Professor Giuseppe Merzario.—*I Maestri Comacini. Storia Artistica di Mille duecento anni, 600-1800.* Опубликовано в 1893 году Джакомо Аньелли, из 2, Via S. Margherita, Милан. Два тома, большой октаво. (Цена 12 франков.)

[2] "Si Magister Comacinus, cum collegis suis, domum ad restaurandum, vel fabricandum super se placito finito de mercede susceperit, et contigerit aliquem per ipsam domum aut materiam, aut lapide lapso moti, aut quodlibet damnum fieri, non requiratur domino, cuius domus fuerit, nisi Magister Comacinus cum consortibus suis ipsum homicidium aut damnum componat, qui postquam fabulam firmatam de mercede pro suo lucro susciperit, non immerito sustinet damnum."

[3] "Si quis Magister Comacinum unum aut plures rogaverit, aut conduxerit ad operam dictandum, aut solatium diurnum praestandum inter suos servos ad domum aut casam faciendam et contigerit per ipsam casam, aliquem ex ipsis Comacinis mori non requiratur ab ipso, cuius casa est. Nam si cadens arbor, aut lapis ex ipsa fabrica, et occiderit aliquem extraneum, aut quodlibet damnum fecerit, non reputetur culpa magistro, sed ille qui conduxit, ipsum damnum sustineat."—From the *Edict of Rotharis*—edited by Troyes.

[4] Stieglitz, *Geschichte der Baukunst*, 1827, pp. 423, 424. См. также "Исторический очерк архитектуры" Хоупа, 1835, стр. 229-237.

[5] См. *Исторический очерк архитектуры Хоупа*, 3-е издание, 1840, глава xxi. стр. 203-216.

[6] E mandaro al Senato di Roma, che mandassi loro i più sofficianti maestri, e più sottili (subtle) che fossero in Roma: e così fu fatto.—*Storia di G. Villani. Libro primo, cap. xlii.*

[7] Cassiodorus, *Variorum*, Lib. VI. Epist. vi. *Ad Prefectum Urbis De Architecta Publicorum.*

[8] Morrona, *Pisa illustrata nelle Arti del Disegno*, p. 160. Пиза, 1812 год.

[9] *Instituzioni, riti e ceremonie dell' ordine de' Francs-Maçons, ossia Liberi Muratori.*—In Venezia MDCCLXXXVIII, presso Leonardo Bassaglia, Con Licenza de' Superiori.

[10] Хартия Ричарда II. за 1396 год, цитируемый в *Масонском журнале* (1882), есть следующая запись — "341 Concessimus archiepiscopo Cantuar, quod, viginti et quatuor lathomos vocatus ffre Maceons et viginti et quatuor lathomos vocatos ligiers ... capere ... possit." Таким образом, здесь, в Кентербери, происходит то же самое, что и в Милане, и во всех других древних городах, строивших соборы, - главными строителями являются масоны, *то есть* из великой и вселенской гильдии, — подчиненные, которые помогают им, не имеют такого же ранга и привилегий. В "Акте Генриха VI", ок. 12, 1444, на странном смешанном языке говорится: "Преступник аскун фрэнк Мейсон или мастер Карпендер рядом с ним в течение дня III ум. (динари) овеск мангье и бойер ... грубый каменщик и простой Плотник ... III d. par le jour." Здесь мы видим такое же различие в степенях между мастером, поступившим в университет, и каменщиком более низкой ступени. Интересно также отметить, что мастер-плотник в

равной степени является как масоном, так и мастером-строителем. В Италии заметна та же особенность; *магистр лигнамин*, в обязанности которого входило изготовление строительных лесов и крыш, является членом *Maestranze* так же, как и *магистр лапидорум*, и все же мастер по дереву никогда не бывает каменщиком. Члены клуба, похоже, были обучены во всех филиалах, но окончили только один из них. Автор статьи "Масон" в *Новом словаре английского языка по историческим принципам*, похоже, озадачен выражением "*maestre mason de franche peer*" ("мастер-каменщик свободного камня"); но это всего лишь эквивалент латинского *magister lapidus vivum*, от *Saxum vivum*, свободный камень, что означает просто скульптор, в отличие от архитектора, который был *magister inzinorum*.

[11] В одну эпоху во времена Ломбардии был издан закон, запрещающий использовать мрамор в строительстве, за исключением королевских особ, что объясняет, почему все ломбардские церкви были выполнены из *Saxum vivum*, или свободного камня. Возможно, подобный обычай существовал и в Англии, где мрамора было мало.

[12] Было еще пять мучеников масонской гильдии, чьи имена были даны как Карпоферус, Северус, Северан, Викторианус и Симфориан. Я взял четыре "Коронати" из устава венецианского *искусства*.

[13] Миссис Джеймсон находит иллюстрацию Санти Кватро в пределле в Академии Перуджи. В одной сцене они стоят на коленях перед императором со своими инструментами в руках. В другой их привязывают к четырем колоннам и пытаются. В третьей они в железной клетке и их бросают в море. В их собственной церкви они представлены лежащими в одном саркофаге с коронами на головах. В скульптуре они также встречаются на фасадах нескольких ранних церквей; на Арке Святого Агостино и, наконец, на церкви Сан-Микеле во Флоренции, где Нанни ди Банко с таким трудом удалось втиснуть их четверых в одну нишу, что Донателло пришлось помочь ему. Эти скульптуры были установлены *Искусством* каменщиков и резчиков по камню, и они, естественно, выбрали своих святых покровителей.

[14] *Грегор. Epist.* Том. III. Послание. iv. от. 755.

[15] Пьетро Джанноне, изгнанник из Неаполя, современник Муратори, был первым, кто упомянул об этом *Мемориале*, который, по его словам, он видел среди драгоценных кодексов монахов в Кава-деи-Тиррени; что в нем содержится 152 закона, семь из которых были добавлены специально для мастеров Комачине.

[16] See *Epistola ad Mustio*, 39, lib. ix.

[17] Lib. X. Послание. xliii.

[18] Муратори, *Novus Thesaurus veterum Inscriptorum*, Том I. глава vii. стр. 526.

[19] *Antiq. Длинный. Миллион*. Том I. глава I., стр. 17.

[20] *Antiq. Длинный. Mil.* том i.; *Диссертация*, стр. 17.

[21] У их дочери Гундеберг была похожая жизнь; она вышла замуж сначала за Ариольда, а затем за Ротариса.

[22] Симондс, *Возрождение искусства, Изобразительное искусство*, глава ii.

[23] *Анналы Италии*, том iv. стр. 38, 39.

[24] Первая римская базилика была построена в 231 году до н.э. Марком Порцием Катонем и называлась Базилика Порция. Марк Фульвий Нобилиор построил одно из них, названное

Фульвией, в 179 году до н.э.; Тит Семпроний, в 169 году до н.э. Затем последовал длинный ряд этих религиозно-судебных зданий, вплоть до базилики Юлия Августа, 29 год до н.э., и заканчивая Ульпиевой базиликой Траяна, 100 год н.э. —Риччи, *арх. Итал.* глава ii.

[25] *Dell' Architettura in Italia*, vol. i. p. 174.

[26] В документе, датированном 739 годом, хранящемся в архивах Монте-Амиата, говорится о некоем маэстро Комачино по имени Родперт, который продал Оппортуно за 30 золотых солидов свою собственность в Тосканелле (тогда территория Лонгобардии), состоящую из дома и виноградника, монастыря, цистерны, земли и т.д.

[27] Cattaneo, *L' Architettura in Italia*, p. 46.

[28] Gundiberga ... intra ticinensem Civitatem in honorem Beati Joannis Baptistae construxit.— *Paul. Дуак.* lib. iv. cap. 4. Это здание не следует путать с баптистерием, построенным епископом Дамиано в том же столетии.

[29] Несколько ломбардских башен в Риме имеют этот своеобразный орнамент.

[30] *Antichità Romantiche d'Italia*, da Difendente e Giuseppe Sacchi, p. 70, et seq.

[31] Felice quoque meæ sorori ejus tres annulos transmisi due cum jacintis, et unum cum albula.—Gregor. *Epist. ad Teod.* библиотека. xiv.

[32] Paulus Diaconus, *Sto. Лонго.* библиотека. iv. глава. 20.

[33] Там же. iv. 21.

[34] Риччи, *Архитектура Италии*, Том I. глава viii. стр. 221.

[35] Павел Дуак. Lib. V. глава xxxiv.

[36] *Antiq. Длинный. Миланези*, Том I. Диссертация, i. стр. 46.

[37] Есть очень хороший пример этого в Баптистерии во Флоренции, который также был церемониальной церковью.

[38] Говорили, что это было построено Агилульфом в 591-615 годах и перестроено Луитпрандом. Он был снова восстановлен в 1152 году, когда папа Иннокентий II. Заново освятил его.

[39] В пятнадцатом веке прекрасный мавзолей, известный как Арко ди С. Агостино, был возведен над ними более поздним мастером из Комачине Бонино да Кампильоне. В восемнадцатом веке церковь, пришедшая в негодность, была превращена в склад сена для армии, а Арко в 1786 году был перенесен в современную церковь Джезу, где и оставался до тех пор, пока не был помещен в кафедральный собор, где и находится сейчас.

[40] *Études sur l'histoire de l'art*, vol. ii. p. 157. Париж, 1864.

[41] Paulus Diaconus Warnefridi, *Chron. de gestis Langobardorum*, Lib. V. cap. iii.

[42] *Antiq. Длинный. Муллион.* Том I. Диссертация i. стр. 68.

[43] "Prese molti corpi de' santi dai contorni di Roma, fatti poi trasportare a Pavia."

[44] Представляется вероятным, что только капители из песчаника принадлежали первой церкви восьмого века, а мраморные - реставрации одиннадцатого века. Сейчас над старым склепом построена современная церковь.

[45] *Dell' Architettura in Italia*, viii. 257.

[46] См. Сакки, *Романтическая античита Италии*, стр. 98.

[47] Риччи (*Архитектура* и др.) говорит нам, что спиральная колонна очень издревле использовалась в Азии и что Рим не перенял ее до возвращения Адриана с Востока. При более поздних цезарях это стало обычным делом, но в остальной Италии вышло из употребления. Византийцы использовали его в некоторых зданиях, и в этих двух ранних лонгобардских имитациях Востока мы видим любопытную масонскую связь с древними традициями Храма Соломона, который, по словам Иосифа Флавия, был украшен спиральными колоннами. Возможно, это были старые римские колонны, поднятые на гору из каких-то руин, но я бы скорее воспринял их как один из первых примеров использования комачинами спиральной колонны - формы, которой они были посвящены в более поздние времена. На фасадах романских церквей XIII и XIV веков бесконечно много спиральных колоннеток.

[48] Я говорю о времени, когда синьор Дифенденте Сакки посетил церковь в 1828 году, перед написанием своей работы.

[49] Вероятно, корень нашего слова Лобби.

[50] *I Maestri Comacini*, Том I. глава I., стр. 50.

[51] Слова *asse* и *tavole* для обозначения деревянных досок все еще сохранились в Италии.

[52] Надежда, *История архитектуры*, глава xxv. стр. 179, 180.

[53] Смотрите [иллюстрацию](#) церкви Сан-Фредиано на странице 48, где представлен идеальный образец ломбардской башни.

[54] *Ant. med. аэви*, Том I. глава ii. стр. 158.

[55] *Де реал палацци*, глава i. параграф 4.

[56] О том, что лонгобарды либо сами были мастерами по металлу, либо получали жалованье от итальянских мастеров, мы знаем из образцов, сохранившихся в соборе Монцы, и особенно из короны Агилульфа, иллюстрацией к которой является "*Античита Лонгобардика Миланези*".

[57] *Sancti Ambrosii, Comment. в S. Luc. Lib. V.* глава vi.

[58] *Dell' Architettura in Italia*, cap. viii. с. 245.

[59] Объясняет ли это вообще наличие рунического узла в Ирландии и Скандинавии, где очень рано установились контакты с финикийцами?

[60] Амантий, четвертый епископ Комо, был переведен с кафедры Фессалоникийской на кафедру Комо.

[61] *Романтическая античита Италии*, Том I. капо iv. стр. 138.

[62] "Sophiæ patres, per quædam occulta et audacia enigmata, manifestant divinam, et mysticam et inviam immundis veritatem."—Sancti Dionisii, *de Theologia Symbolica*, Epistola I. ad Titum Pontificem.

[63] Очень красивый поздний пример этого мифа находится на фреске испанской часовни в Санта—Мария-Новелла, Флоренция, где монахи-доминиканцы изображены как "псы Господни" (*domini canes*- средневековый каламбур), сражающиеся с еретиком *патерини*, с которым монахи буквально сражались на улицах Флоренции. Собака всегда используется как эмблема верности — заяц, с которым обращаются в одиночку, обычно используется как эмблема нецеломудрия; во время охоты - как неверность.

[64] Одна индуистка-литератор сообщила мне, что Зохака, столь красочно описанный Саути как эмблема раскаяния, взят из древней персидской легенды, а не индийского происхождения.

[65] Камень, очевидно, является остатком древнего архитрава фасада, где он был заменен двумя современными плитами, а арка над ним заполнена каменной кладкой.

[66] Переведено на англицизированный язык из Bigeri Thorlacii et Sebastiani Ciampi. "*De septentrionalium gentium antiquitatibus, et literis runicis.*"—*Epistolæ Mediolani*.

[67] *Architettura d'Italia*, Fig. 119, p. 201.

[68] Cattaneo, *L' Architettura in Italia*, p. 79.

[69] Эрмелинда была родом из Англии, что свидетельствует об очень ранних отношениях между лангобардами и Британией.

[70] Cattaneo, *L' Architettura in Italia*, p. 167.

[71] В 1410 году, когда улицу расширили, она была наполовину разрушена, а южный проход перекрыт. Последние останки были в 1561 году включены в состав Уффици Козимо I., когда была построена галерея. Некоторые капители можно увидеть на стене Палаццо Веккьо.

[72] См. Маркиз Риччи, *Архитектура в Италии*, Том I. глава ix. стр. 302, 342.

[73] Семья Полента, их феодалы.

[74] *I Маэстри Комачини*, Том I. глава ii. стр. 77.

[75] Вероятно, это церковь Святого Пьетро Сомальди, к которой в 1203 году был пристроен ломбардский, или, скорее, итальянский готический фасад. Он был основан лангобардом по имени Сомуальдо в восьмом веке и восстановлен в 1199 году.

[76] Местечко между Лекко и Брешией.

[77] Cattaneo, *Architettura Italiana*, p. 175.

[78] Похожая лестница есть в церкви Святой Аньезе фуори ле муре в Риме, которая, хотя первоначально считалась основанной Константином, не имеет греческой формы, но сохраняет совершенный базиликанский план. Он был расширен папой Симмахом в пятом веке, и он, как известно, нанимал итальянских художников. Винтовая лестница (*улитка*) также упоминается в Хексеме в Англии.

[79] *L' Architettura in Italia*, ch. iii. p. 143.

[80] Anastasii, *Bibliothecarii Vitæ Romanorum Pontificum*—in Muratori, *Sculptores Rerum Italicum*, tom. iii.

[81] С. Прасседе в Риме, который существовал во времена папы Симмаха, когда в 477 году он проводил там синод, имеет ту же особенность. Удлиненные опоры здесь расположены между каждыми двумя колоннами и являются поперечными, т.е. большей ширины по всей церкви. До этого времени крыши всегда представляли собой деревянные каркасы двускатной формы, возведенные на балках, опирающихся на боковые стены, но Риччи видит в этом первый шаг к арочной крыше. Следующий шаг мы можем увидеть в старой ломбардской церкви в Турнусе во Франции, где череда арок перекинута через неф от опор.

[82] Башня, выполненная в более позднем ломбардском стиле, была перестроена два столетия спустя.

[83] *Маэстри Комачини*, Том I. глава ii. стр. 79.

[84] Надежда, *История архитектуры*, ч. xxii. стр. 159 (перевод на итальянский).

[85] *Storia estetico-critica della arti del disegno*, Lezione iv.

[86] Закон существует до сих пор и цитируется в работе Сагрето "Совет по художественному воспитанию в Венеции", стр. 28.

[87] Такая же форма изображена в современной церкви Святого Виктора в Арсаго близ Милана.

[88] Conductis protinus peritissimis artificibus tum amalphantanis, quam lombardis.—*Cronaca Sacri monasterii Cassinensis*, auctore Leone Cardinali Episcopo, Lib. III. глава xxviii.

[89] "Coeperunt ex sua patria, hoc est Italia, multi ad eum convenire. Aliqui lyteris bene eruditi: aliqui diversorum operum magisterio edocti: alii scientia præditi; quorum ars et ingenium huic loco profuit plurimum."—Chron. S. Benigni Divion, quoted by D'Archery in *Spicilegio*, vol. ii. p. 384.

[90] Томас Хоуп, *История архитектуры*, ч. xxxviii. стр. 263.

[91] Сарацины вторглись на Сицилию в 832 году; автор, должно быть, имеет в виду девятый век.

[92] *Маэстри Комачини*, Том I. глава iii. стр. 121.

[93] *Storia dei Mussulmani di Sicilia*, Vol. III. глава i, стр. 222, и последующие.

[94] See *Archivio Storico Siciliano*, Nuova serie. Anno ix. 1884.

[95] Фергюссон, *Справочник по архитектуре*, стр. 652.

[96] Смотрите Письма папы Григория II и Житие святого Бонифация.

[97] Милман, *Латинское христианство*, Том II. глава v. стр. 302, Книга IV.

[98] Смотрите иллюстрации у Фергюссона, стр. 578, 579.

[99] Смотрите иллюстрации в *Справочнике Фергюссона по архитектуре*, стр. 589, 590.

[100] Мерзарио, *Маэстри Комачини*, Том I. глава x. стр. 282.

[101] Эта глава была написана моим братом в Англии, при этом я использовал другие источники информации, кроме итальянских. Это дошло до меня только после завершения первой половины моей работы, и было очень приятно обнаружить, что наши различные источники исследований привели к почти идентичным выводам. Я не изменил ни один факт или аргумент ни в том, ни в другом. (Лидер Скотт.)

[102] См. главу i, Мерзарио, *И Маэстри Комачини*.

[103] Там же.

[104] Необходимо соблюдать осторожность, чтобы не перепутать значение греческого слова, использовавшегося в две разные эпохи. Для древнего римлянина греческая архитектура означала бы классический стиль Парфенона и т.д.; Для средневекового итальянца греческое искусство и архитектура означали просто византию, а это совершенно другое дело. (Лидер Скотт.)

[105] "Согласно Мюллеру (*Archæologie der Kunst*), корпорациям строителей греческого происхождения было разрешено селиться в зарубежных странах и осуществлять судебное правление между собой в соответствии с законами страны, которой они были верны; этот принцип был признан всеми правовыми кодексами Европы, начиная с падения Рима и до конца XIII века. Подобные ассоциации строителей появились в южной Европе во времена правления Теодориха и Феодосия".

[106] Проф. Мерзарио в своей книге *"Маэстри Комачини"*, Том I. глава ii. стр. 87, 88, приводит в качестве ссылки на "Пятую книгу" этого Беда *"Церковная история gentis Anglorum libri quinque"*, *"Vita S. Benedicti Biscopi Abbatís Vuiremuthensis primi ecc."* (L. S.)

[107] *"Vita Sancti Hugonis Episcopi Lincolniensis."*

[108] *"Vita S. Moduennæ virginis Hibernicæ."*

[109] Montalembert, *I Monaci dell' Occidente*, p. 152.

[110] См. [Табличку](#), Интерьер собора Фьезоле.

[111] *Конц. Лаодикийский.*, с. 15.

[112] *Passio S. Cadoci.*

[113] См. [Chapter II](#), "Комасины при лонгобардах", которая доказывает справедливость предположений м-ра Барнса.,,

[114] Алкуин (lib. v. 1488) описывает устройство саксонской церкви в Йорке, которое отличалось большим великолепием. Там были два алтаря, покрытых пластинами из золота и серебра и изобиловавшие драгоценными камнями; гобелены были богачейшими, а стены святилища украшали иностранные картины.

[115] Описание церкви, построенной в монастыре Хексем святым Уилфридом в 674-680 годах. Смотрите Приложение к "Житию святого Уилфрида" в прекрасном труде Монталамбера о *святых Запада*.

"Igitur profunditatem ipsius ecclesiae criptis et oratoriis subterrancis et viarum anfractibus inferius cum magna industria fundavit."

"Parietes autem quadratis et bene politis columpnis suffultos et tribus tabulatis distinctos immensae longitudinis et altitudinis erexit. Ipsos etiam et capitella columpnarum quibus sustentantur et arcum sanctuarii, historiis et ymaginibus et variis coelaturarum figuris ex lapide prominentibus et picturarum et colorum grata varietate mirabilique decore decoravit. Ipsum quoque corpus ecclesiae appentitiis et porticibus nardique circumdixit quae, miro atque inexplicabili artificio, per parietes et cocleas inferius et superius distinxit. In ipsis vero cocleis, et super ipsas, ascensoria ex lapide, et deambulatoria, et varios viarum anfractus, modo sursum, modo deorsum, artificiosissime ita machinari fecit, ut innumera hominum multitudo ibi existere et ipsum corpus ecclesiae circumdare possit, cum a nemine tamen infra in eo existentium videri queat. Oratoriaque quam plurima, superius et inferius, secretissima e pulcherrima, in ipsis porticibus cum maxima diligentia et cautela constituit, in quibus altaria in honore Beatae Dei genitricis semperque Virginis Mariae, et Sancti Michaelis Archangeli, sanctique Johannis Baptistae et sanctorum Apostolorum, Martyrum, Confessorum, atque Virginum, cum eorum apparatus, honestissime praeparari fecit. Unde etiam, usque hodie, quaedam illorum ut tures et propugnacula, supereminent. Atrium quoque templi magnae spissitudinis et fortitudinis muro circumvallavit. Praeter quem in alveo lapideo aquaeductus, ad usus officinorum, per mediam villam decurrebat."—Richardi, *Prioris Historia Hagulstadensis Ecclesiae*, c. iii., Ap. Twysden, *Historiae Anglicanae Scriptores decem.*, et Raine's *Priory of Hexham*, p. 2.

[116] См. [Главу V](#). "Комасины при Карле Великом".

[117] *Sermo beati Bedæ in natale sancti Benedicti Abbatis*.

[118] Есть гораздо более простое объяснение, чем это. Ломбардия в то время была частью Галлии—Цизальпинской Галлии. Комасины, по-видимому, отправились во Францию с Карлом Великим; см. [Главу V](#). (Лидер Скотт.)

[119] Доктор Рейн из Дарема полагал, основываясь на авторитете "Хроник Симеона Даремского", что церкви Монксвирмута и Джарроу были перестроены монахами Дарема после 1075 года, и что церковь в Уирмуте не могла быть построена на том же месте, потому что в отчете о доме в Уирмуте, 1360 год, старая церковь случайно упоминается как использовавшаяся под амбар или склад (Введение Паркера); но, учитывая, что это так, ни в коем случае нельзя исключать, что старая церковь была построена на том же месте. дверной проем был сохранен и перенесен в новую церковь.

[120] "Ibi ædificia minaci altitudini murorum erecta multi proprio, sed et cœmentariorum quos ex Roma veriunt allequant ut qui Hagulstadensem fabricam vident, ambitionem romanam se imaginari jurent."—*Malmesbury, De Gest. Понтифик.* I. iii., стр. 155.

[121] Это определенно комическая форма здания. Все самые ранние апсиды итальянских церквей имеют такие перпендикулярные стволы. В Сан-Пьеро в Градо они имеют признаки того, что изначально были покрыты мрамором. (Руководитель Скотт.)

[122] Мерзарио, *И Маэстри Комачини*, Том I. глава ii. стр. 87-89.

[123] Смотрите статью о круглых башнях в *журнале Святого Петра* за май 1898 года.

[124] *Pisa illustrata nelle Arti del Disegno*.

[125] Professor Ridolfi, *L'Arte in Lucca*, p. 74, et seq.

[126] *Sull' Architettura e sulla Scultura in Venezia nel medio evo sino ai nostri giorni. Studi di P. Selvatico*, cap. ii. p. 48.

[127] Selvatico, *Storia della Scultura*, Lib. II. cap. ii.

[128] *Storia di Como*, vol. i. p. 537.

[129] В работе Луиджи Мазары (*Храм антедилувьен декуверт данс иль де Калипсо*, Париж, 1872) есть две гравюры с изображением ворот, одна подземная в Алатри в Лациуме, которая, как говорят, была работой Сатурна и называется Porta Sanguinaria; другая циклопической архитектуры также находилась в Лациуме и называлась Porta Acuminata; обе они представляют собой стрельчатые арки. Это перенесло бы изобретение в 2000 год до н.э. Многие подземные акведуки Рима имеют острые арки для большей прочности.

[130] Seroux, *Histoire de l'art par les monuments*, p. ii. Париж.

[131] Надежда, *История архитектуры*, глава xxxiii.

[132] Selvatico, *Sull' architettura e scultura in Venezia dal medio evo*, p. 90. Venezia, 1874.

[133] Affò, *Storia di Parma*, tomo iii. p. 14.

[134] См. "*Борго С. Доннино и сую Сантуарио*", стр. 59 и 112, анонимного автора.

[135] "Dicta ecclesia fundata fuit anno Dominicæ Incarnationis millesimo centesimo III gesimo septimo sub dom Papa Innocentio II., sub Episcopo Rogerio, Regnante Rege Lothario, per Magistrum Fredum."—*Storia della Città e Chièsa di Bergamo*, Tomo III. lib. x.

[136] The contract, which is preserved in the archives of Bellano, is dated July 18, 1348—"Indictione prima in burgo Bellano, Magister Johannes filius quondam Magistri Ugonis de Campilione, et Magister Antonius filius quondam Jacobi de Castelatio de Pelo Vallis Intelvi, et Magister Comolus filius quondam Magistri Gufredi de Hosteno plebis Porleciae, qui omnes tres magistri de muro et lignamine laboraverunt ad laborem Ecclesiæ novæ," etc.

[137] Мерзарио, *И Маэстри Комачини*, Том I. глава iv. стр. 145.

[138] Существуют документы, в которых упоминается об этом во времена короля Луитпранда, 713 г. н.э., и во времена императора Оттона, 989 г.

[139] Arbitrio duorum magistrorum antelami seu fabricorum murariorum eligendorum per magistratus.—Quoted by Merzario, Vol. I. chap. iv. p. 168.

[140] Мерзарио, *И Маэстри Комачини*, Том I. глава v., стр. 171.

[141] *Storia di Parma*, tom i. Appendix, p. 43. "In mille ducto octuago p. mo indictione, nona facti fuere leones per Magistrum ianne bonum d. bixono et tpore fratrum guidi, nicolay, bnardini et bevenuti di Laborerio."

[142] Этот Джамбоно или Джованни Буоно был, я полагаю, основателем Ложи в Пистойе или, по крайней мере, ее мастером примерно в 1260 году. Его работы в Тоскане многочисленны и важны, как будет видно, когда мы рассмотрим тосканскую связь.

[143] "Anno itaque MXCIX ab incolis præfatæ urbis quæstum est ubi tanti operis designator, ubi talis structuræ edificator invenire posset: et tandem Dei gratia inventus est vir quidam nomine Lanfrancus mirabilis ædificator, cujus concilio indicatum est ejus basilicæ fundamentum."—From Muratori, quoted by Merzario, *I Maestri Comacini*, Vol. I. chap. iv. p. 168.

[144] См. [главу](#), озаглавленную "Смутные времена".

[145] Эта башня, почти такая же легкая и элегантная, как башня Джотто во Флоренции, приобрела историческую известность во время войн между Моденой и Болоньей в 1325 году, когда там была спрятана знаменитая Секкья — сюжет любопытной героико-комической поэмы *La Secchia rapita*.

[146] Calvi, *Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti, pittori e scultori*, etc., vol. i. p. 39.

[147] Frix - это сокращение от Frixones, имя, которое мы находим два столетия спустя у художника той же гильдии, работавшего в Миланском соборе, Марко да Фриконе-а-Кампионе. Другой Фрикс работал в Ферраре столетием позже.

[148] См. главу о "Флорентийской ложе".

[149] *Artisti Lombardi del Secolo XV*, di Micheli Caffi.

[150] *I Маэстри Комачини*, Том I. глава iv. стр. 161.

[151] Молчание этого ученого Святого Фомы вошло в поговорку настолько, что его сокурсники называли его "Буэ мутто" (тупой бык). По этому поводу Альбертус Магнус высказал свое знаменитое остроумное пророчество: "Может, Томазо и бессловесный бык, но настанет день, когда его рев будет слышен по всему миру".

[152] Мерзарио, *И Маэстри Комачини*, Том I. глава. viii. с. 243.

[153] Difendente Sacchi, *L'arca di S. Agostina illustrata*, etc.

[154] Мерзарио, *И Маэстри Комачини*, Том I. глава. viii. с. 248.

[155] V. Vairina, *I Scriptiones Cremonenses Universæ*, p. 14, N. 53.

[156] Томас Хоуп, *Исторический очерк архитектуры*, глава xxi.

[157] В старых документах и актах времен Ломбардии они классически назывались *colligantes* или *fratres*; в более поздних они были итальянизированы как *fratelli* или братья.

[158] См. *Тосканские исследования*, автор Лидер Скотт, стр. 18, 19.

[159] Некоторые очень ранние латинские авторы пишут название *Bruschettus*.

[160] Говорят, что эти две строки, которые частично стерты, первоначально читались так: "Busketus iacet hic qui motibus ingeniorum Dulichio фертур превалиус Дучи".

[161] Древние называли Дедала Отцом архитектуры и скульптуры. Он также был изобретателем многих механических приспособлений. Короче говоря, хороший прототип *Comacine Magister*.

[162] "Concorsero da straniere parti Maestri più accreditati a prestare la loro opera in si importante Edifizio, sotto la direzione di Buschetto."

[163] Книга, подписанная номером 38, озаглавленная *Сантуарио Пизано*, в архиве Riformazione, Флоренция.

[164] "Ildebrando del Giudice, Uberto Leone, Signoretto Alliata e Buschetto da Dulichio che fu Architetto; il capo di detti fu Ildebrando e gli altri furono Ministri e Uffiziali dell' Opera, come si trova nell' Archivio di detta Opera."

[165] Балдинуччи, 4 декабря, с. 6, стр. 292.

[166] Среди них были две порфировые колонны, которые сейчас стоят у дверей Баптистерия во Флоренции. Они были отобраны пизанцами в 1107 году у сарацин на Майорке, и поскольку они были особенно ценными, будучи чудотворными, флорентийцы заявили о них как о военных трофеях в 1117 году. Говорили, что они защищают людей от предательства.

[167] В 1224 году в Пизе был Диотисальви, судья, а Диотисальви, сын Бентивенги, упоминается в акте, совершенном в 1250 году в порту Пизы. Возможно, это были какие-то дальние потомки архитектора, но у нас нет никаких сведений о его предках. Это имя, по-видимому, было прозвищем, а не именем при крещении, поскольку на другой круглой церкви, которую он построил в Пизе, церкви тамплиеров Сан-Сеполькро, выгравировано "Hugius operis Fabricator DSTESALVET nominatur". Автор *Письма Сенеци* получил свое название от девиза семьи Петрони в Сиене.

[168] Morrona, *Pisa Illustrata*, vol. i. p. 383.

[169] Вазари, под редакцией Миланези, том i, стр. 137.

[170] Morrona, *Pisa Illustrata*, vol. i. pp. 142, 143.

[171] Morrona, *Pisa Illustrata*, vol. i. p. 407. "Si trova in antiche scritture dell' Opera, che fu la vigilia di S. Lorenzo il giorno, in cui fu dato principio alla fabbrica; e son precisamente indicati i due citati Architetti, se non che in vece di Guglielmo Tedesco, si dice Giovanni Onnipotente di Germania per la mala interpretazione della parola CEnipons, o CEnipontanus, che significa nativo d'Innsbruck."

[172] Morrona, *Pisa Illustrata nelle arti*, vol. i. p. 170.

[173] Там же. том ii. стр. 106-211.

[174] From "*Una scultura di Bonaiuto Pisano*," in *Archivio storico Siciliano*, Nuova Serie, Anno IX., pp. 438-443, 1884.

[175] Ciampi, *Archivio del Duomo di Pisa*.

[176] Надпись, до сих пор сохранившаяся в проходе, ведущем в ризницу церкви, гласит:

✠СЕГОДНЯ УТРОМ МО. КО. ОКТЯБРЬО SEPTIMO. ГРОБНИЦА.
TEPLŪ. ET. CRUČE. XPI. САРА.
СЕНИ. CEPERUNT. PERFIDI. SUB. SALADINO.
MILITE.... ANNO. PROXIMO. SEQUENTI. DIE....
KĹ. АГОСТО. ХЕК. ХЕККЛА. DE NOVO REFŪ
ДАРИ. СЕРІТ.... Соло. QUAЕ LAUDAT. ДМ. Х
БЕАТА. МАРИЯ. ВИТВ. БЛАЗИУ КОНДОР
ДИУ. CERBONIУ
ET ALEXIUM.
GUIDUS. MAISER, EDIFICAVIT. О....

[177] Ridolfi, *Guida di Lucca*, p. 10.

[178] Мерзарио, *И Маэстри Комачини*, Том I. глава vi. стр. 193.

[179] S. Martin von Lucca, *und die Anfänge der Toscanischen Sculptur im Mittelalter*, von August Schmarsow, pp. 56, 57. Breslau, 1890.

[180] Cav. F. Tolomei, *Guida di Pistoja*, p. 74. Pistoja, 1821.

[181] Врач короля Дезидерия.

[182] Воспроизведено в "*Rerum Italicum*" Муратори, стих 636 и далее.—

"Inteluum scandunt et amicos insimul addunt
... veniunt properantes
Artificesque, boni nimium satis ingeniosi;
Strenuus inter quosque rogatus adesse Joannes
Quinque Bonus de Vesonzo cognomine dictus."

[183] Мерзарио, *И Маэстри Комачини*, Том I. глава iv. стр. 161, 162.

[184] Вазари, *Жизнь Арнольфо ди Лапо*.

[185] *И Маэстри Комачини*, Том I. глава iv. стр. 162.

[186] Миланези, цитируя других экспертов, говорит, что когда IX. помещается между сотнями и единицами, это означает 90, следовательно, дата 1196.

[187] Достаточно взглянуть на имена известных артистов, чтобы понять, насколько распространенным было такое использование прозвищ. У нас есть Мазаччо ("плохой Томас"); Кронака, настоящее имя которого было Поллахуоло; Доменико Бигорди, по имени Гирландахо; железняк Никколо Гросси, по имени Капарра; Антонио Аллегри, по имени Корреджо; Франческо Барбьери, известный как Гверчино; Алессандро Буонвичино, по имени Моретто да Брешиа (темный человек из Брешии); Пьетро Вануччи, Перуджино; Андреа Вануччи, дель Сарто; Микеланджело Америго, по прозвищу Караваджо; Доменико Дзампьеры, стилизованный под Доменикино; и сотни других. Без сомнения, пизанский архитектор Бушетто был лишь еще одним примером; вероятно, у него была копна волос, и он получил прозвище "маленький куст".

[188] Маркиз Риччи, *Архитектура в Италии*, том I. глава ii. стр. 485, примечание 40.

[189] Имя этого советника *Оперы* до сих пор сохранилось в Лукке, где проживает не одна семья Пагни.

[190] Tolomei, *Guida di Pistoja per gli amanti delle belle arti*, 1821.—Pistoja, p. 38 (note).

[191] Сан-Паоло был уничтожен пожаром в 1896 году, уцелели только внешние стены.

[192] Саймондс, *Возрождение и др. Изобразительное искусство*, глава iii. стр. 77.

[193] Ciampi, *Notizie inedite della Sagrestia Pistoiese*. Флоренция.

[194] Мерзарио, *И Маэстри Комачини*, Том I. глава v., стр. 177.

[195] Раскин, *Валь д'Арно*, стр. 17.

[196] Должно быть, это был еще один отпрыск семьи Буни, вероятно, невысокого роста, и поэтому его называли "Маленький Буоно".

[197] Этот деревенский стиль доведен до эксцентричности в некоторых зданиях семнадцатого века, таких как здание парламента (Palazzo Monte Citorio) в Риме и дом Цукари во Флоренции. В Монте-Читорио подоконники обтесываются и имеют гладкую форму на протяжении половины их длины, а другая половина остается грубой. Цукари сделал то же

самое со своими дверными перемычками и оконными панелями. Эффект - несоответствие, не радующее глаз.

[198] Мерзарио, *Маэстри Комачини*, Том II. глава xxxviii. стр. 420.

[199] С. Клементе *Малруды*. Святой Астерий, епископ Амасии (IV век), описывает фреску с изображением мученицы святой Евфимии Халкидонской, которая тронула его до слез, а святой Паулин из Нолы (умер в 401 году) описывает базилику, покрытую росписями.

[200] Святой Ефрун, диакон Эдесский, в своем *сочинении I. о Пени XV*. использует стеклянную мозаику в качестве иллюстрации таинства покаяния. Покаяние - это великая печь: она принимает стекло и превращает его в золото. Она берет свинец и превращает его в серебро.... Вы видели стекло, как оно делается из берилла, изумруда и сапфира? Вы также не можете сомневаться в том, что покаяние превращает серебро в свинец, а золото - в стекло. Если человеческое искусство знает, как смешивать природу с природой и изменять то, что было раньше, насколько больше могла бы произвести благодать Божья? Человек добавил сусальное золото к стеклу, и по внешнему виду это кажется золотом, которое было до стекла. Если бы человек решил смешать золото, стекло стало бы золотым; но, избегая затрат, он изобрел подгонку и вставку тончайшего листа".

[201] Семья Даль Колле была знатью Пизы. Документ в архиве Кафедрального собора, датированный 1229 годом, регистрирует продажу части земли Джунте архиепископом Витале — "Vendo tibi Juncti q Guidotti de Colle totum unum edificium" и т.д.

[202] "Circa an. sal. 1210, Juncta Pisanus ruditer a Græcis Instructus amoenitas primus ex Italia artem apprehendit."—Padre Angeli, *Collis Paradisi seu sacri conv. assissiens. historiæ*, Liber I. Tit. xxiv.

[203] (См. Вазари, *Жизнь Андреа Тафи*.) Тафи - это было прозвище. В его аттестате зрелости в Arte de' Medici e Speziali, куда художники должны были записываться сами после своего отделения от Масонской гильдии, он указан как "Андреас вокатус Тафи олим Риччи".

[204] Архив Дуомской оперы, Пиза. Docum. 26, libro sud anno 1301 sud "*Magister Cimabue pictor Magiestatis pro se et famulo suo pro diebus quatuor quibus laborarunt in dicta Opera ad rationem solid. X. pro die libr II.*

"II. Cimabue pictor Magiestatis sua sponte confessus fuit se habuisse a D. Operario de summa libr: decem quas dictus Cimabue habere debebat de figura S. Johannis quas fecit juxta Magiestatem libr V sol X.

"III. Bacciomeus filius Jovenchi mediolanensis ... fuit confessus se habuisse ... de precio vitri laborati et colorati quem facere debuit juxta ... et voluntatem magistri Cimabovis pictoris, quem vitris Bacciomeus vendere et dare debet suprad. operario ad rationem den. XXIII pro qualibet libra pro operando ipsum ad illas figuras que noviter fiunt circe Magiestatem inceptam in majori Ecclesia S. Maria."—See Morrona, *Pisa Illustrata*, etc., vol. i. p. 249, notes.

[205] Цитируется Дель Мильоре в *Firenze Illustrata*, стр. 414.

[206] Гоццоли в одних книгах указан как Беноццо ди Чезе де Фиоренца, в других как "ди Чезе де Флоренция". Средневековая орфография так неопределенна.

[207] Выдержка из книги, озаглавленной на латыни: "Вступление и изгнание, факты и привычки бургундского театра оперы и балета Мари дис. великая церковь. sub A.D. MCCCII. Ind III de mense majij incept...

Magistri Magiestatis majoris

Magister Franciscus pictor de S. Simone porte maris cum famulo suo pro diebus V quibus in dicta opera Magiestatis laborarunt ad rationem solid. X pro die ... Victorius ejus filius pro se et Sandruccio famulo suo, etc. Лапус де Флоренция и др... Майкл Пиктор и др... Duccius pictor, Tura pictor etc. Datus pictor ... Документ 25." — См. Morrona, *Pisa Illustrata*, том i, стр. 249, примечание.

[208] Упечинус, должно быть, собачья латынь для Упеттино, который есть в *Кратком* тексте Пизани "ab eo ad operam Magiestatis". Йоханнес Орланди был членом ломбардской семьи, которая долгое время состояла в гильдии. Орланди встречаются в Милане, Сиене и т.д.

[209] См. *Документы Миланези по искусству Сенеze*, стр. 1-56. Breve dell' arte de' Pittori Senesi.

[210] Все Мастера, отмеченные *, получали жалованье в Сиенском соборе в 1318 году.

[211] Все отмеченные мастера под присягой высказали свое мнение о работах в Сиенском соборе на соборах в 1333 году.

[212] Мерзарио, *И Маэстри Комачини*, том I. глава vii. стр. 210, цитируется по древней рукописи, цитируемой Чиконьярой.

[213] У папы Александра было долгое правление с 1159 по 1181 год, но за это время было четыре антипапы, которые преследовали его.

[214] Воспроизведено в *Документах Миланези по искусству Сенеze*, том i. стр. 128, 129.

[215] Milanese, *Documenti per la Storia dell' Arte Senese*, p. 130.

[216] Эти Четыре святых мученика - "Санти Кваттро Инкоронати", святые покровители гильдии. Из *Отрывка* мы узнаем, что на праздник мертвых, 2 ноября, все Мастера и офицеры гильдии должны были собраться в своей часовне, чтобы отслужить мессу. Каждый Мастер должен был принести восковую свечу весом не менее полфунта и сделать пожертвование на содержание часовни и т.д. Из всего, что он мог себе позволить. Ректор (великий магистр) был обязан клятвой обеспечить строгое соблюдение этого дня и оштрафовать любого магистра, который, находясь в Сиене, отлучится на собрание, на пятнадцать сольдо, помимо подношения, которое он должен был сделать. В июне у них был еще один великий праздник Четырех мучеников - великий *праздник* гильдии.

[217] Во Флоренции и Венеции *риведитори* называются *проби вири*, иногда их называют *Буонуomini*.

[218] Миланези, *Указ. соч.* стр. 153, 154.

[219] Миланези, *Указ. соч.* т. i. стр. 157.

[220] "De immunitate magistri Johannis quondam magistri Nichole.

"Item statuerunt et ordinauerunt, quod magister Johannes filius quondam magistri Nicchole, qui fuit de civitate Pisana, pro cive et tanquam civis senensis habeatur et defendatur. Et toto tempore vite sue sit immunis ab omnibus et singulis honeribus comunis Senensis: seu datiis et collectis et exactionibus et factionibus et exercitiis faciendis et aliis quibuscumque."—Milanesi, *Op. cit.* vol. i. p. 163.

- [221] Миланези, *Указ. соч.* стр. 162.
- [222] Там же. стр. 173, примечание.
- [223] Миланези, *Указ. соч.* стр. 103, примечание. Магистр Микеле, сын юриста, был в 1360 году главным строителем часовни на Пьяцца дель Кампо, а в 1370 году был *камарленго* из *Оперы*.
- [224] Фергюссон, *Справочник по архитектуре*, стр. 770.
- [225] Миланези, *Указ. соч.* стр. 228, приводит оригинальный отчет о обсуждении на латыни.
- [226] Миланези, *Указ. соч.* т. i. стр. 242.
- [227] Milanese, *Documenti per la Storia dell' Arte Senese*, vol. ii. p. 166.
- [228] Он также был *капо-маэстро* работ собора в Спелло, недалеко от Орвието.
- [229] Мерзарио, *Указ. соч.* Том I. глава vii. стр. 231.
- [230] Документ, цитируемый Мерзарио, *I Maestri Comacini*, том I. глава vii. стр. 216. Миланези, *Указ. соч.* том iii. стр. 282.
- [231] Миланези, *Указ. соч.* том iii. стр. 77.
- [232] Все эти письма воспроизведены в "*Документах по искусству Сенеze*" Миланези, том ii. стр. 430-452.
- [233] "Entro il quale facevasi l'acconciatura delle pietre, el erano le masserizie e la scuola."—Della Valle, *Il Duomo di Orvieto*.
- [234] Milanese, *Doc. per la storia*, etc., vol. ii. p. 48.
- [235] 1459. Uno letto e chapezale di penna di peso libbre 200 die dare lire trenta-una; soldi uno: denari otto. Sono per tanti ne abbiamo messi a uscita di Vanni di Ser Giovanni di Bindo Kamarlingho; il quale letto lo tiene al presente Maestro Donatello da Firenze che fa le porti di bronzo. Archivio detto Libro Rosso a carte 162 pergo. Миланези, *Документы* др., том ii. стр. 298.
- [236] (Пять предыдущих художников были на Совете в июле 1355 года.)
- [237] Milanese's *Vasari, Vita Niccolò e Giovanni Pisano*, vol. i. p. 388.
- [238] Кардинал умер в 1290 году, так что он, должно быть, получил это поручение при жизни.
- [239] В реестре умерших значится, что мать Арнольфо звали Перфетта.
- [240] Gaye, *Carteggio degli Artisti*, vol. i. pp. 445, 446.
- [241] Мы находим этих же людей, Альберто и Энрико, его родственника, скульпторами в Сан-Пьетро в Болонье в 1285 году.
- [242] Балдинуччи, том. iv. стр. 96.
- [243] Миланези, том i, стр. 283.
- [244] *La Metropolitana Fiorentina Illustrata*, p. 54. Firenze, Molini e Co., 1820.
- [245] *La Metropolitana Fiorentina Illustrata*, p. 59. Firenze, Molini e Co.

[246] Франческо Таленти, глава *лаборатории*.

[247] Cesare Guasti, *Santa Maria del Fiore*, p. 77.

[248] Вот еще одна должность в организации гильдии, с которой мы до сих пор не встречались. *Реголатори*, должно быть, сформировали экономический совет для контроля расходов.

[249] Хартия 12 из *Античной некрологии Санта-Репараты* в архивах Кафедрального собора.

В. Даванцато ф. Альфиери.

Q. Cambio chiavaiuolo.

Вопрос: магистр Арнольфус де опера Санта-Репарата МСССХ.

[250] Guasti, *Santa Maria del Fiore*, p. 29.

[251] *Cronaca di Lorenzo Ghiberti MS.* in the Magliabecchian Library, Florence.—"Le prime storie che sono all'edificio, furono di sua mano scolpite e disegnate. Nella mia età vidi provvedimenti di sua mano, di dette istorie egregissimamente disegnati."

[252] "Compose et ordinò Giotto il campanile di marmo di Santa Reparata di Firenze, notabile campanile et di gran costo. Commisevi due errori: l'uno che non ebbe ceppo da piè, l'altro che fu stretto: posesene tanto dolore al cuore ch'egli, si dice, ne infermò et morissene."—*Commento alla Divina Commedia d'Anonimo fiorentino del secolo XIV.*, vol. ii. p. 188. Bologna, 1868.

[253] "Ac etiam cum magistro Andrea, majore magistro dicte opere: facto prius et oblento partito inter eos ad fabas nigras et albas." Андреа был учеником Джованни Пизано и работал с ним в Пизе и Сиене, где он упоминается как *фамулус Магистри Йоханнис*.

[254] "A Franciescho Talenti e al compagno da Firenze tre fiorini d'oro per lo consiglio che diederono del Duomo nuovo."—Milanesi, *Documenti per l' Arte Senese, Aprile 1336*.

[255] Milanesi, *Documenti per la Storia dell' Arte Senese*, tom. i. p. 200.

[256] У Ристоро был сын, Таддео ди Ристори, который был *капо-маэстро* Лоджии деи Ланци в 1376 году.

[257] Это и многие другие обсуждения той же эпохи не оставляют сомнений в том, что церковь Арнольфо со временем значительно изменилась по форме, если не была полностью перестроена.

[258] "Andreas Cionis, vocatus Arcagnolus, pictor populi Sancti Michaelis Visdominis, juravit et promisit dicte arte, pro quo fideiussit Nerius Fioravantis Magister in MCCCLII, indictione sexta, die XX ottubris" (*sic*).—Milanesi's Vasari, *Vita di Andrea Orcagna*.

[259] Extract from the books of the *Opera*, 1372, December 13—"Francischus Salvetti de sua propria et spontanea voluntæ qui erat caput magister dicti operis Sancte Reparate renuntiat et repudiat dicto officio, et quot non vult confirmus esse caput magistro in presentæ operarorum."

[260] Milanesi, *Vasari, Vita Filippo Brunelleschi*, vol. ii. p. 351, note.

[261] Cesare Guasti, *La Cupola di Santa Maria del Fiore*, pp. 34, 35.

[262] См. "Скульптура, возрождение и модерн", стр. 63, 64, опубликовано господами. Сэмпсон Лоу и Марстон.

[263] *Тосканские скульпторы*, Том I. глава v., стр. 135.

[264] Milanese's *Vasari, Vita di Filippo Brunellesco*, vol. ii. p. 362, notes. See also Cesare Guasti, *La Cupola di Santa Maria del Fiore*, p. 54, document 116.

[265] Мерзарио, *Маэстри Комачини*, глава xii. Я взял факты для этой главы из коллекции документов Мерзарио, поскольку не смог добраться до архивов Милана.

[266] Magister Marcus de Frixono Inzignerius Fabricæ, decessit die supra scripto (10 Julii 1390) circa horam Ave Marie in mane et Corpus ejus sepultum fuit honorifice in Ecc. S. Teglæ ipsi die post prandium.

[267] Это случайно не французский перевод Джованни да Кампione?

[268] *I Маэстри Комачини*, Том I. глава xii. стр. 342.

[269] Мерзарио, *И Маэстри Комачини*, Том I. глава. xviii. с. 512.

[270] Giulini, *Memorie della città e Campagna di Milano*, lib. lxxxv. (anno 1452), p. 497.

[271] Мерзарио, *Указ. соч.* Т. I. Глава. xviii. с. 521.

[272] См. Мерзарио, *Указ. соч.* Т. I. Глава. xviii. стр. 522, 523.

[273] Мерзарио, Том I. глава. xviii. стр. 526.

[274] *Pro solvendis magistris sex qui venerunt a Mediolano ad Monasterium occasione incantandi opus marmoris pro fabrica.*

[275] Мерзарио, *И Маэстри Комачини*, Том I. глава. xvii. стр. 494-499.

[276] Promiserunt et dederunt ad faciendum fabricandum et laborandum ... totam fazatam dicte Ecclesie ac portam, cum fenestris et aliis laboreriis necessariis pro ipsa fazata ... juxta modum et designationem ipsis fratribus dandum et dandem per dictum Monasterium.—Merzario, *I Maestri Comacini*, Vol. I. chap. xvii. стр. 508, примечание 51.

[277] Archivio di Stato in Milano.—*Reg. Mucc.* N. 210, vol. clviii.

[278] *Sulle Consoerterie delle Arti Edificative in Venezia*, capo ii. p. 14.

[279] "I quattro martiri patroni de la dita arte cioè San Nicostrato, San Claudio, San Castorio e S. Superian."—Sagredo, *Sulle Consoerterie è, etc.*

[280] Agostino Sagredo, *Sulle Consoerterie delle Arti Edificative in Venezia*, capo ix. pp. 84, 85.

[281] Gualandi, *Memorie Originali Italiane risguardanti le Belle Arti*, Parte vi. p. 108. Bologna, 1485.

[282] Мерзарио, *Указ. соч.* Том II. глава. xxii. стр. 16.

[283] *Notizie storiche intorno al Palazzo Ducale di Venezia*, p. 1, by Gius. Кадорин. Venezia, 1838.

[284] Мерзарио, *Указ. соч.* Том II. глава xxii. стр. 23.

[285] Монсеньор Паоло Джовио написал стихотворение об Антонио.

"Un Riccio nel contado all'età nostra
Nacque di Como, che fu buon scultore
E l'opre di costui Venezia mostra:

Fece un Adamo, ch'è di tanto valore
Che di bellezza cogli antichi giostra," etc.

[286] Чтобы показать, как трудно проследить имена в странных старых документах, мы можем упомянуть, что этот скульптор иногда упоминается в архивах как "Гульельмо Бергамаско" — вероятно, он вошел в ложу в Бергамо, — а иногда как "Вьельмо Вьельми ди Альцано".

[287] Мерзарио, *I Maestri Comacini*, Том II. глава. xxiii. с. 47.

[288] Происхождение Пьетро ясно подтверждается документами, хранящимися в венецианских архивах. Один из них - акт, датированный 19 сентября 1492 года, составленный нотариусом Джероламо Боссисом. Он подтверждает волю магистра Петруса Ломбардуса квондама Мартини Лапициолы. Другой, датированный 8 сентября 1479 г., составленный нотариусом Бартоломео де Вегиисом, начинается так: "Ио пьеро ломбардо фиоло ди сер мартино де чарона, таджапьера в Венеции, в ла-чонтрада-де-самозеле, в доме свидетельств и записей о собственности человека". Здесь Пьетро называет нам не только имя своего отца Мартин, но и место своего рождения Карону, деревню недалеко от Ароньо и Кампione — место, откуда был родом его родственник Марко да Карона. На самом деле здесь мы имеем дело с кампионской школой, которая все еще выживает и выпускает прекрасных художников.

[289] Маркиз Риччи, *Архитектура в Италии*, Том II. глава xix. стр. 605.

[290] VIR P(RO)BUS. ДОКТОР ПАСКА - ЛИС РИ | ТА, АВТОР СЦЕНАРИЯ: SVMO CUM STUDIO | CODIDIT | HUC CEREVIM:

[291] Маркиз Риччи, *Архитектура в Италии*, Том I. глава ii. стр. 467.

[292] Там же.

[293] Там же.

[294] Boito, *Architettura del Medio Evo. I Cosmati*, стр. 124.

[295] † ANNO V̇ PONTIF DÑI CELESTINI III PP̄ GĒ GIO CADIN LUCE ET DE DÑI PP CAMERARIO JUBENE OPUS ISTUD FACTU̇ È.

[296] Этот Джованни, *Джубенте* или президент ложи, вероятно, был тем самым, при ком были изготовлены бронзовые двери баптистерия Святого Иоанна Латеранского. К этому времени он дослужился до настоятеля.

[297]

DNS. Albertus. Venerabilis an
agnin ēps fecit hoc fieri pavementũ pi (pro illo) construendo
magister Rainaldus anagnin canonicus,
DNI. Honorii III. PP. subdiacon' et capellan'
C obolos aureos erogavit. Магистр. Cosmos hoc op fecit.

[298] *Storia della città di Roma nel medio evo*, translated into Italian by Renato Manzato, vol. vii. p. 744. Венеция, 1875 год.

[299] Мерзарио, *Маэстри Комачини*, Том II. глава xxxviii. стр. 413.

[300] Мерзарио, *Маэстри Комачини*, Том II. глава xxxvii. стр. 415.

[301] Вероятно, сын Кристофоро ди Милано, который так много работал в Венеции и Удине. Возможно, он работал у Медичи в их зданиях в Пьетрасанте.

[302] "Superstans marmorariis laborantibus, lapides marmoreas pro ecclesia et palatio Sancti Marci presidens fabrice palatii apostolici."—Muntz, *Les Arts à la Cour des Papes*, vol. i. p. 606. Интересно отметить, что глава *laborerium* носил тот же титул, что и в 1250 году нашей эры, когда Гвидо да Комо написал на своей кафедре "Superstans Turrisianus".

[303] Мерзарио, *Маэстри Комачини*, Том II. глава xxxviii. стр. 424.

[304] Мерзарио, *Маэстри Комачини*, Том II. глава xxxvi. стр. 359.

[305] "Petrus de Martino Mediolanensis ob triumphalem arcis novæ arcum solerter structum et multa statuariæ artis suo munere hinc ædi oblata, a divo Alphonso rege in equestrem adscribi ordinem et ab ecclesia hoc sepulcro pro se ac posteris suis donari meruit MCCCCLXX."—Merzario, *Op. cit.* Том II. глава xxxvi. стр. 375, примечание 4.

[306] Государственный архив Милана. Документы герцогов Сфорца.